شرح شوق

دکتر سعید حمیدیان

شرح و تحلیل اشعار حافظ

جلد یکم

مباحث موضوعی چون مدخلی بر اشعار

سلسله انتشارات ـ ۱۲۳۵
ادبیات ـ ۱۹۴
شرح و تفسیر ـ ۱۲
نشرقطره

پیشکش به همسرم
به پاس بزرگواری و فداکاری‌اش

سرشناسه:	حمیدیان، سعید، ۱۳۲۴ ـ
عنوان قراردادی:	دیوان. شرح
عنوان و نام‌پدیدآور:	شرح شوق: شرح و تحلیل بر اشعار حافظ / دکتر سعید حمیدیان. جلد ۱ شامل مباحث موضوعی چون مدخلی بر شرح
مشخصات ناشر:	تهران: نشرقطره، ۱۳۸۹
مشخصات ظاهری:	۴ ج.
فروست:	سلسله انتشارات ـ ۱۲۳۵. ادبیات ـ ۱۹۴. شرح و تفسیر ـ ۱۲
شابک دوره:	978-600-119-229-6
شابک جلد اول:	978-600-119-213-5
وضعیت فهرست‌نویسی:	فیپا
موضوع:	حافظ، شمس‌الدین محمد، ـ ۷۹۲ ق. دیوان ـ نقد و تفسیر
موضوع:	شعر فارسی ـ قرن ۸ ق. ـ تاریخ و نقد
شناسه‌ی افزوده:	حافظ، شمس‌الدین محمد، ـ ۷۹۲ ق. دیوان. شرح
رده‌بندی کنگره:	۱۳۸۹ ۴ ش ۸ ح / PIR ۵۴۳۵
رده‌بندی دیویی:	۱/۳۲ فا ۸
شماره‌ی کتابشناسی ملی:	۹۹۵۰۴۱۲

شابک: ۶ـ۲۲۹ـ۱۱۹ـ۶۰۰ـ۹۷۸ (دورهٔ ۴ جلدی) ISBN: 978-600-119-229-6(4 Vol Set)

شابک: ۵ـ۲۱۳ـ۱۱۹ـ۶۰۰ـ۹۷۸ ISBN: 978-600-119-213-5

شرح شوق

شرح و تحلیل اشعار حافظ

جلد یکم

مباحث موضوعی چون مدخلی بر اشعار

دکتر سعید حمیدیان

نشرقطره

شرح شوق (جلد اول)

دکتر سعید حمیدیان

روی جلد: دکتر نورالدین زرین‌کلک

چاپ دوم: ۱۳۹۲

لیتوگرافی: طاووس‌رایانه

چاپ: صبا

تیراژ: ۴۴۰ نسخه

بهای دورهٔ ۵ جلدی: ۱۹۰۰۰۰ تومان

خیابان فاطمی، خیابان پنجم، کوچه‌ی خجسته، پلاک ۱۰
دورنگار: ۸۸۹۶۸۹۹۶
۳ـ ۸۸۹۷۳۳۵۱
صندوق پستی: ۵۱۶۵ـ ۱۴۱۵۵

---

www.nashreghatreh.com
info@nashreghatreh.com
nashr.ghatreh@yahoo.com

Printed in The Islamic Republic of Iran

فهرست مندرجات

جلد یکم

متن اشعار، شرح و تحلیل
فهرست غزلها

جلد دوم

جلد سوم

جلد چهارم

جلد پنجم

فهرست اشعار غیر غزل

پیشگفتار

دفتر پیش روی، حاصل کاری است که قریب به یک ربع قرن، خواه به صورت پیوسته و خواه گاه و بیگاه، اشتغال این کمترین جویندهٔ ادب این مرز و بوم و ارادتکوش خواجهٔ شیراز بوده، هرچند در این مدتْ چندان چیزی دربارهٔ او برون نداده تا در شمار حافظ‌پژوهان گرامی جای یا نام گیرد؛ گو نماند ز من این نام، چه خواهد بودن؟ به هر روی بهتر دیدم حرف و درد خود را به جمله و یکجا در میان گذارم. اگر عمر تاکنون وفا کرده، از بخت شکر دارم و از روزگار هم.

حافظ و شعر او از چند دههٔ پیش، خواه و ناخواه بدل به گستره‌ای شده است برای تعاطی، تعامل، تضارب و تخالف آرا و افکار و نظرگاههای سخت گوناگون. میدانی شده است برای انتساب همه چیز به او، حتی آنچه خواجه به خواب هم نمی‌دیده؛ برای یاری با او از ظنّ خود، برای خواست‌اندیشی، مزاج‌گویی، تقدیس یا تفسیق به صِرف پندار، برای جواز و دستوری یا سند و شاهد گرفتن از او در هر چیز و هر کار، برای گرد آوردن زمین و زمان و علم اولین و آخرین در شعر او، و خلاصه: آیینهٔ سکندری برای همهٔ آرمانها و آمال ایرانی جماعت بلکه بشر نوعی. دربارهٔ شخص و شعرش تا توانسته‌ایم اسطوره ساخته و اسطوره به او و سخنش نسبت داده‌ایم، شاید هم از آن روی که خلأاسطوره را در عصر خویش با اسطوره‌ای نوآیین پر کنیم. نمی‌دانم از جان خسته و «شخص ناتوان» او چه می‌خواسته‌ایم که بار قرنها بلکه یک تاریخ و حتی ازل و ابد را بر دوش او گذاشته و وی را نمایندهٔ همه چیزِ خود در مجلسی با یک عضو کرده‌ایم. گو این‌که این دلیری ما هم به نوبهٔ خود درخور ستایش است که هرگز نمی‌اندیشیم که اگر روزی از بدِ حادثه، علم و تحقیق و تأمّل و تطبیق و

قیاسْ دست‌کم برخی از حبابهای مبالغات غریب و مطلق‌سازیهای سقیم ما را ترکاند چه کنیم. در هر حال، چه بخواهیم و چه نخواهیم، روزی تعدیلی که معمولاً رهاورد کار و پژوهش به شیوهٔ علمی‌تر به مدد لوازم و منابع مبناییِ کافی است (که هنوز در باب غیر حافظ نداریم) در بسیاری جنبه‌های حافظ‌پژوهی به شکل کنونی روی خواهد داد، و آنگاه...؟ حرفهای دهان پرکن یا بزرگتر از دهان دربارهٔ او آن‌قدر زده‌ایم، و حکمهای کلّیِ کیهانی و نسبتهای نجومی در خصوص او آنچنان از در و دیوار پژوهش‌نماهایمان فروریخته است که به راستی قدری جمع و جورکردن آنها و صبغهٔ علمی‌تر و تعقلی‌تر بخشیدن به این گزافکاریها دشوار است، ولی هرچند دیر و زود دارد روزی به ناگزیر صورت خواهد گرفت؛ به قول معروف شب دراز است و قلندر بیدار، و یا اصلاً من مرده و شماها زنده. آری، در این آشفته‌بازار، عده‌ای هرچه خواسته‌اند گفته و کرده‌اند، بازار هم گرم است و هر جنسی را ولو بنجل‌ترین در آن می‌توان آب کرد (اتفاقاً امید من هم به همین است). یک نجوم‌شناس به جِدِّ تمام از کشف حرکت زمین به دور خورشید از سوی حافظ، مدتها پیش از کپرنیک خبر می‌دهد (بگذریم از این‌که به کاهدان می‌زند، چون شاهد شعریی که برای کشف خواجه و کرامت خود می‌دهد دقیقاً مُشعر بر ثابت بودن زمین است) و نیز داد سخن دربارهٔ آگاهی حافظ از نظریهٔ جذب فوتونهای نوری (نظریه‌ای که به تصریح خود ایشان اکنون بیش از نیم قرن از طرح آن نمی‌گذرد.) ممکن است بگویید: این جور چیزها زیاد است و جدی هم نیست. بلی، سخن بنده هم از غلبهٔ کارهای غیرجدّی در این عرصه است، ولی باید پرسید: چرا اساساً چنین کسانی جرأت ادای چنین ترّهاتی را به خود می‌دهند؟ آیا جز این است که زمینه را فراهم و اقبال را مساعد دیده‌اند؟ قضا را سخن بر سر پاره‌ای حکمهای بی‌حدّ و بی‌عدّ است که بسیاری از ناموران ادب و اندیشهٔ ما صادر می‌فرمایند. مطابق پاره‌ای گزاره‌ها، حافظ می‌شود: خود خویشتن ما (و معلوم هم نیست کدام خود، و در کدام ظرف زمانی و مکانی) حافظهٔ ما، دین و عرفان ما، گذشتهٔ ما و نماد فرهنگ پیش و پس از اسلام ما، جان اندیشه و جوهرهٔ تخیّل ما و یا: بزرگترین اندیشه‌ورِ شناختهٔ بشری، برترین شاعر در پهنهٔ جهان علی الاطلاق و... با این اوصاف آیا می‌توان انتظار داشت که او و شعرش (با همهٔ بزرگیهای آشکار و ارزشهای شناختهٔ این هردو) به مجمعی برای مبالغه و غلوّ هرچه بیشتر در هر موضوع و موضع و موقعی بدل نشود؟ مبالغه‌ای که البته خوب آموخته‌ایم. آموخته‌ایم به سیم آخر زدن را در هر چیز مربوط به او، بلند شدن روی دست یکدیگر را در اِسناد

هر چیز «ماورای فکرت دانا» به او، از تحقیق کاستن و در تعریف و تعارف افزودن را، لابُد با این فکر که: ضرری ندارد، مخالفتی و مخالفی هم نیست (یا اگر هم باشد جرأت عرض وجود در چنین عرصه و عرصاتی ندارد.) بی‌نفعی هم نیست چون دل غوغای ناس و اوساط خلق را هم به کف آورده‌ای، از مزایای قانونی‌اش هم قطعاً برخوردار خواهی بود. البته اگر در این میان ریشی هم بر ضدّ فلان نام‌آور افتخارآفرین عالم ادب و هنر جنباندی، باز غمی یا نَقلی نیست، معرکه را گرمتر کرده‌ای. اگر نتوانستی گواژه‌ای بر پیر توس بزنی، شیخ شیراز را از یاد مبر و سنت مرضیهٔ مخالف‌خوانی رایج را در این یکصد سال و اندی (که برخی از بزرگان شعر عصر ما نیز بدان پیوسته‌اند.) زنهار شکّی هم مکن از این‌که بر سرِ شاخ نشسته‌ای و بُن می‌بری. چه باید بالید بر این شعر و ادبی که جز یک تن دیّارالبشری در آن نیست؟ دل بد مکن، آن دیگران، آن همه سخن‌سرا (به قول ظریفی) جز کارگر صحنه‌هایی نیستند که می‌بایست صحنه را برای همان یک تن آماده کنند که در لحظه‌ای موعود وارد صحنه خواهد شد، و وقتی هم که پس از ایفای بکمالِ نقش خویش از صحنه بیرون می‌رود، آن قوم تماشاگر دیگر کاری و فکر و ذکری جز این نخواهند داشت که از بازی آن بازیگر تعریف و تمجید کنند. (معصومی همدانی، «چرا حافظ؟»، نشر دانش، س هشتم، ش ششم، مهر و آبان ۱۳۶۷، ص ۳.) عده‌ای در پاسخ به این ایراد اصولی می‌گویند: حافظ را روزگار ما نساخته است. درست می‌گویند، او را زمان ما نساخته، اما این عده کمتر از آن حوصلهٔ تحقیق داشته‌اند که دریابند این درست روزگار کنونی است که شاهد بیشترین و شدیدترین اغراقها دربارهٔ خواجه است. (در یکی از مباحث دفتر حاضر کوشش شده تا برآوردی از حدود زمان آغاز برخی مبالغات و چگونگی این فرایند صورت گیرد.) این بدان معنی است که گذشتگان ما، به‌طور کلی و در عین حفظ سلایق و علایق خویش و بدون ادعا و بانگ و شغب می‌کوشیدند تا ارزش و جایگاه هریک از بزرگان شعر و ادب را، چنان‌که سزامند آن است، بازشناسند و هیچ کدام را در پای دیگری و دیگران کوچک ندارند. پارادوکسی هم می‌توان یافت در این‌که بیشترین اغراقها دقیقاً در دوره‌ای است که هموطنان ما به روشهای جدید تحقیق و تحلیل آراسته شده‌اند یا باری دعوی آن دارند. آری، در عصر ماست که کار و بار حافظ‌پژوهی بیشتر بر محور یکّه‌سازی و یکّه‌نماییِ خواجه در هر چیزی و هر زمینه‌ای می‌گردد و سعی بلیغ در قیاس‌ناپذیر شمردن هریک از برترین بزرگان در برابر او در هرگونه موضوع و محل مقایسه. آن روز چنان بود و امروز چنین. اجازه

فرمایید بدون کمترین اسائهٔ ادبی به هیچ یک از حافظ‌پژوهان گرانمایه‌ای که این کمترین همواره بهره‌مند از دانش و بینش ایشان به‌عنوان چراغهای فروزان این زمینه بوده است، و تنها از نظرگاه آسیب‌شناسی و طرح جریانهای ناصحیح و غیراصیل در آن (که چنان کرده تا به قول خرّمشاهی عزیز: کارنامهٔ حافظ‌پژوهی «پربرگ» باشد ولی «پربار» نه) عرایضی بدون شائبهٔ تعارف داشته باشم، چه پیداست در عرصه‌ای که کهتر و مهتر و عارف و عامی قلم می‌دوانند، چنین حقی را از هیچ کس، حتی اگر در اقلیت کامل باشد، نمی‌توان دریغ داشت، همچنان‌که حق خوانندگان این سطور را در هرگونه نقد و حتی تنقیدی بر این عرایض، حتی اگر چون او عمری به کند وکاو و زیر و رو کردن متون شعر و ادب قدیم و جدید مشتغل نبوده باشند. باری، بیشترین خدشه‌ای که به زعم بنده در چند دههٔ گذشته بر پژوهش در شناخت شخص و شعر حافظ وارد شده از سوی افراط کاران و مبالغه گرانی بوده که اساساً دلیل افراط و مبالغه‌شان چیزی جز نداشتن خوض و غور در ادب و از جمله خود شعر خواجه نبوده است، یعنی آنان که من «تک‌فن» می‌خوانم، کسانی که، به فرض انس و الفت با خواجه، از افراد و امور و جریاناتِ جز او و آثار دیگر کمتر خبر دارند. پس جای این پرسش هست که اینان خواجه و شعرش را با چه کس و کدام آثار می‌سنجند و اگر بسنجند این سنجش در چه حد از عمق و وثاقت است؟ این‌که بنشینی و دایم از کسی و اثری یکسره ستایش کنی قاعدتاً نباید کار مشکلی باشد. این گروه از مؤلفان در نهایت ممکن است قیاسی معجّلانه، آن هم بر پایهٔ تعدادی شعر همروال و دست بالا چند مورد ارائهٔ مضامین مشابه از این و آن شاعر بکنند، همین و بس. از عارف عالِم و معلّم عرفان، عزیز نسفی، بشنویم: «هرکه یک فنّ علم دارد میدان فکر وی تنگ است.» (الانسان الکامل ۸۱) آنگاه که از غیر حافظ بی‌خبر یا کم‌اطلاع باشی، کار تو اسطوره‌سازی و پنداربافی خواهد بود و اِسنادهای غریب غیرعلمی. مثالی بزنم: عده‌ای دربارهٔ اندیشهٔ حافظ قلم می‌زنند، بی‌آن‌که از دیگر اندیشه‌ها آگاهی داشته باشند؛ بحثهای ادبی می‌کنند بی‌خبر از فرایندها، رویدادها و دگرگونیهای ادبی؛ از موسیقی کلام حافظ یا موسیقی در شعر او حرف می‌زنند، بدون حداقل اطلاع از موسیقی در غیر کلام خواجه، و بر همین قیاس. به این بیت گویای کلیم بارها استناد کرده‌ام (دیوان ۲۶۰):

این همسفران پشت به مقصود روانند　　　شاید که بمانم، قدمی پیشتر افتم

بلی، در حقیقت نقد حال ماست آن: وقتی گروهی در جهت عکس مقصود حرکت می‌کنند، تو اگر بمانی (چنین کارهایی تحویل خلق ندهی) پیشتر افتاده‌ای. خصلت و

خاصیت دیگر این‌گونه کارها هم این است: حاصل رنجها و کوششهای دیگر شاعران، تمامت ابداعات و ابتکارات آنان، و لطایف و ظرایف کارشان یکجا در انبان یا حساب خواجهٔ شیراز ریخته می‌شود. هر اندازه آگاهی کمتر باشد حرف زدن یا انشا پرداختن آسانتر است. امر هم بر چنین مؤلفانی مشتبه می‌شود، چون آن کس که بانگ زد: در خانهٔ فلان صابون پخته و خیرات کرده‌اند، و با هجوم مردم، به خود گفت: نکند راست گفته باشم؟ و خود نیز به همان سمت شروع به دویدن کرد؛ آری، به همین سادگی. به راستی کدامین غبن یا دغدغه‌ای از غیاب چنین کارهایی می‌توان داشت؟

حافظ پژوهی چند سالی است که بد جوری روی دندهٔ دور و تکرار افتاده است، و کم‌کم می‌رسد به آنجا که دیگر کمتر کاری تازه به معنای جامع عرضه شود. مرادم بیشتر در زمینهٔ شرح و تفسیر و تحلیل به صورت اصولی و عمیق است، اگرچه در همین سالها شاهد کارهایی ارزنده در زمینه‌های مبنایی یا بنیادین (basic) همچون فهارس، کتابشناسیها، فرهنگها یا واژه‌نامه‌ها از معمولی تا بسامدی، گردآوری و تدوین مجموعه‌هایی از ضبطها یا واریانتهای نسخ و نظایر اینها هستیم، گو این‌که این دست تألیفات، با توجه به نام و نوع آنها، بسی زودتر می‌بایست عرضه می‌شد تا پژوهشها بر پایهٔ متقن‌تر، دقیقتر یا آماری‌تر و در مجموع علمی‌تر استوار شود، هرچند به هر حال باز جای شکرش باقی است، اگرچه دریغا که در مورد غیر حافظ کمتر کاری را از این سنخ می‌بینیم، یعنی کماکان از منابع ضروری برای مقایسه و تطبیق عناصر مختلف شعر حافظ با دیگران محروم هستیم، و همچنان بیشتر امور محوّل و موکول به صِرف حدس و ظنّ و ذوق و نظر شخصی اهل پژوهش است. همچنین بسیاری از تألیفات که در روزگار خود تازگی و طبعاً اعتبار خاص خود را داشتند، درست به همین دلیل که بر مبنایی استوار و دقیق و متکی به منابع یاد شده صورت نگرفته‌اند امروزه اعتبارشان کاستی گرفته یا دست‌کم در معرض تردید افتاده‌اند، و در مورد آنها گزیری از گرداندن آیین و به‌روزتر شدن آنها نیست. مشکل شایع دیگر در خصوص شناخت شاعر و شعر اوست. عده‌ای از مؤلفان ظاهراً عادت کرده‌اند به نطقهای غرّا در فواید خاموشی، یعنی بعد از مبالغ بسیاری حرف زدن در این باره، تازه می‌گویند: حافظ و شعرش را نمی‌شود شناخت. در این مورد به طور کلّی می‌توان گفت با آن همه مبالغات غریب دربارهٔ او و شعرش، به طبع آن مقدار ممکن و معقول از درک و شناخت این دو را نیز نفی می‌کنید، درست مثل کسی که اسم پسرش را رستم گذاشته بود ولی می‌ترسید صدایش کند. چگونه عمری از غذایی

تناول فرموده‌ایم و مدّعی می‌شویم آن را نشناخته‌ایم؟ و اما شناخت شاعر را از شناخت شعر وی منطقاً باید تفکیک کرد. در مورد خود یا شخص و شخصیت و روحیات خواجه، ما، هم با مشکلی کلّی به نام شناخت کامل موجودی به نام انسان، آن هم تنها از طریق سخنانش، مواجه هستیم، و هم به طریق اوْلیٰ در مورد شاعری با این خصوصیات و با این فاصلهٔ زمانی، به‌ویژه از روی پدیداری به نام شعر با همهٔ فریبندگیهای آن، یعنی با گزاره‌هایی شاعرانه که طبعاً بازگوی بی‌کم و زیاد واقعیت نیست. بنابراین در این موردْ چاره‌ای جز این نداریم که تنها و تنها به استنباط و بیان پاره‌ای بروزات از افکار و روحیات، آن هم صرفاً از روی سخن بسنده کنیم، آن هم با رعایت احتیاط و قید احتمال، و البته با شیوه‌ای چون نمودشناسی یا پدیدارشناسی، یعنی فقط بگوییم: این سخن دلالت بر چنین یا چنان چیزی دارد، ولی در این‌که آن را لزوماً برابر با فکر و روحیه و خواست ثابت یا مسلّم شخص شاعر بگیریم پرهیز یا دست‌کم تردید و احتیاط کنیم. اما در مورد شناخت خود شعر، اگرچه این امر دارای مشکلات ریز و درشت خاص خود یا محتملِ هر گونه خطر و خطایی (همچون همیشه و در مورد هر شاعری) است، لیکن در صورت وجود شرایط و صلاحیتهای لازم در شخص خواننده یا پژوهنده به هیچ روی نمی‌توان آن را ناشدنی انگاشت، چه این همه گفته و شنیده و کاوش و پژوهشی که تاکنون دربارهٔ شعر حافظ صورت گرفته، خود عملاً بطلانی است بر دعوی شناخت‌ناپذیر بودن آن، مگر این‌که مثل آن شخص بگوییم: آن‌قدر درخت در آنجا بود که ما جنگل را ندیدیم. به راستی می‌توان پرسید: ما و امثال ما تاکنون به چه کاری جز شناختن یا باری کوشش در شناختن شعر او مشغول بوده‌ایم؟ باز هم می‌گویم: مشکلات شعر، به‌ویژه چنین شعری را، هرگز نمی‌توان نادیده گرفت (این نگارنده هم در این دفتر، چنان‌که خواهید دید، به هیچ وجه قصد ساده فرانمودن یا ساده ساختن هیچ سخنی را نداشته است) ولی ادعای ناشناختنی بودن شعر خواجه به طور کلّی چیزی از شمار همان اسطوره‌سازی‌ها و یکّه‌نمایی‌های رایج و به‌ویژه از موالید این سال و زمانه است، چنان‌که قدما هم، تا آنجا که من می‌دانم، معمولاً چنین ادعایی نکرده‌اند. باور کنید، و من این را بر مبنای مشاهدات خود در کار و حرفه‌ام می‌گویم، که آن‌قدر این افسانه را پراگنده‌اند و از اشعار خواجه غولی ساخته‌اند که بسیاری از دانشجویان ادب پارسی هم می‌ترسند لای دیوان او را باز کنند، و تردید دارم که مساعی سالیان این معلّم برای زدودن این پندار از این اذهان جوان هم قرین توفیق تمام بوده باشد. در هر حال و با وجود هر

گونه مشکل طبیعی در خصوص شعر هنرمندی به نام حافظ، باید به قول سعدی قایل بدان شد که:... وگر مراد نیابم، به قدر وسع بکوشم.

یک مسألهٔ بسیار مهم، باز در چهارچوب همان اغراقها و یکّه‌سازی‌ها، این‌که ما اغلب در مورد حافظ دو چیز کاملاً متفاوت را با هم خلط و خبط کرده‌ایم: «چه گفتن» و «چگونه گفتن»، یا به عبارت دیگر محتوی و شکل را. مراد این‌که چون او غالباً (نه البته همیشه و مطلقاً، چنان‌که ادعا می‌شود) دومی را در حدّ کمال دارد یعنی به دلیل نبوغ خاص خود خوشترین، دلنشین‌ترین، و پاک و پیراسته‌ترین سخن را دارد، آمده‌ایم این مقوله را به اوّلی هم تعمیم و تسرّی داده‌ایم، بدین سان که هرگونه محتوی و مضمون و اندیشهٔ او را نیز مثل چگونگی سخنش یگانه خوانده‌ایم، و «خطا اینجاست». مثلاً اگر زیباترین سخنان را در باب رندی، خراباتیگری و یا مغانه‌سرایی و غیره از او شنیده‌ایم، خود او را هم در همهٔ اینها یگانه، متفرّد و حتی مبتکر پنداشته‌ایم. (در این دفتر کوشیده‌ام تا در بحث از هر یک از این ابواب، چنان‌که طریق تحقیق اقتضا می‌کند، ملاکها را به دقت از هم تفکیک کنم، به گونه‌ای که نه حق هیچ یک از پیشگامان او نادیده گرفته شود، و نه حق هنر عظیم او. بر آنم که حافظ به‌عنوان شاعر و هنرمندی بی‌نهایت بزرگ، همچون تمامی اصحاب کمال، کار خود را به گونه‌ای انجام داده که بالاتر از آن در عرصهٔ غزل و با توجه به معیارهای اندیشهٔ شاعرانه کمتر ممکن است یافته شود؛ او و نظایر او (به قول خیام) «گفتند فسانه‌ای و در خواب شدند». پس نه تنها گناه از او نیست که این همه در طول تاریخْ همگان او را بر سر و چشم خویش جای داده‌اند بلکه به راستی باید بر یک‌چنین کار و کمال نبوغ‌آمیزی از بنِ جان و ژرفنای دل آفرین گفت که او نیز (چون دیگر ستونهای استوار شعر و هنر ایران) یک جهان و یک تاریخ ادب را وامدار خود ساخته است. گناهی اگر هست از ماست که، به دلیل همان قلّت بضاعت و عدم آشنایی کافی با امور و جریانات و متون شعر و ادب، هنوز میان دو چیزِ آشکارا متفاوت فرقی ننهاده و به اصطلاح تنقیح مناط نکرده‌ایم، چنان‌که با این خلط خطرناک، خوف‌انگیز و نابخشودنی، تمامی مرزهای شعر و شاعری را درهم ریخته‌ایم. نتیجه این‌که در هر محتوایی و هر مقوله‌ای که او در آن وارد شده و زیباترین مضامین را گفته، شخص او را هم فرد اکمل در همان مقوله خوانده‌ایم: رندترین، خراباتی‌ترین، قلندرترین، ملامتی‌ترین و...؛ همان گونه که در هر زمینهٔ دیگری وی را به هر «ترین» مثبتی یا هر «اَفعَلِ» تفضیلی ستوده‌ایم: فیلسوف‌ترین، اندیشه‌مندترین، آزاده‌ترین یا اعلم،

احکم، اعرف، اشعر و... آری، بلایی که این گونهٔ ویژه از عامیانه‌گری در روزگار ما بر سر شعبه‌ای به نام حافظ‌پژوهی آورده به راستی ناگفتنی است. نگاهی به حجم انبوه کتب و مقالات در این ابواب و با همین خلط و خطاها بیندازید تا دریابید چه می‌گویم. یک از یک غلوآمیزتر، غیرعلمی‌تر، بی‌ضابطه‌تر، نان به نرخ روزخورتر، احساسی‌تر، و در مجموعْ لغوتر و بی‌خاصیت‌تر.

یک دستهٔ دیگر هم فکر و ذکرشان پیدا کردن ایهام و جناس و طباق و واج‌آرایی و غیره است. چنان صحو و محو این کارند که گویی کسی بجز حافظ از اینها خبر نداشته، و به هر حال در استخراج نکات بدیعی و بیانی روی دست یکدیگر بلند می‌شوند.

عده‌ای دیگر به مصداق حرف مرد یکی است سالهاست که یک حرف را (که معلوم هم نیست در اول کار در چه درجه‌ای از اعتبار بوده است) تکرار می‌کنند، و هرچه حافظ‌پژوهان عالمتر و آگاهتر در اصلاح خطاهای فاحش آنان می‌کوشند همچنان بر سر حرف نخستین‌اند. می‌گویند در مجلسی کسانی تاری را به دست ملّا نصرالدین دادند و به اصرار خواستند بزند. هرچه گفت بلد نیستم به خرجشان نرفت. آخر وقتی دید از دستشان خلاصی ندارد ساز را گرفت، انگشت را فقط روی یک نقطه از دستهٔ تار گذاشت و شروع کرد به دنگ، دنگ، دنگِ یکنواخت. بعد از مدتی، حوصلهٔ حاضران سر رفت و صدایشان درآمد که: بابا، تارزنها معمولاً انگشتهاشان را روی دسته بالا و پایین می‌برند ولی تو... ملّا هم با خونسردی پاسخ داد: آنها که دستشان را بالا و پایین می‌برند دنبال همان جایی می‌گردند که من از همان اول پیدا کرده بودم.

از شروح حافظ، به دلیل ارتباط به بخشی بزرگتر از دفتر حاضر، چندان چیزی نمی‌گویم، خواه شروح لغوی و دستوری و معنایی و خواه عرفانی و غیره؛ اگرچه بی‌انصافی است اگر از همت مهم و مساعی مأجور دوست دیرین دانشورم بهاءالدین خرّمشاهی و حافظ‌نامهٔ ایشان، که سدّ شروح تکراری و غالباً ملال‌آور سنّتی را شکست و آیین نو کرد، یادی نکنم. توفیقی هم که این کتاب کسب کرد خود گواه خستگی حافظ‌دوستان از بسیاری شرحها و نیز به طور کلی همان دست کارهایی بود که موضوع این سطور است؛ ضمن این‌که برخی ملاحظات این نگارنده دربارهٔ این یا آن مطلب از شرح یاد شده (آن هم در دفتری که یکی از اهداف آن نقد و نظر دربارهٔ فرایند حافظ‌پژوهی است) مسلماً منافی با ارزشهای آن نخواهد بود.

باری، در سطور پیش از برخی سنخهای تألیفاتی یاد شد که به نام پژوهش حافظ به خورد خلق داده می‌شود، اگرچه اینها به هر روی دعوی جدّی بودن دارند. اما در جنب این جمله، جریانی هم جای دارد که می‌توان از آن به نام فولکلور حافظ یا حافظِ فولکلوریک یاد کرد و کار جنون آن به تماشا کشیده است (گو این‌که این جریان خود منبعث از اقبال عمومی و عامه به حافظ است) از معرکه‌گیری‌ها و زنخ‌زدن‌های رسانه‌ای، شعارپراگنی‌ها، خطابه‌خوانی‌ها، مجالس شمع و گل و پروانه، محافلی مانند به تسخیر جنّ و احضار روح، قول و غزل و تنقّل و تار و تنبک و نور و صدا و سیما، دکلاماسیونهای خنک با جنباندن سر و دست و دیگر جوارح، اشک و آه و احسنت، نشئه و فال و حال و کیف و کشف و چشمان خمار و... آه، «دیگر خیالم از همه سو راحت است». باز نگویید اینها جدی نیست، می‌دانم، لیکن بد هم نیست که قدری به ابتذال این مجموعه و تأثیری جدی که بر ترسیم چهره‌ای هپّروتی و برکنده از زمین و زمان و تاریخ از خواجهٔ بزرگ می‌گذارد بیندیشیم. البته دیگر شاعران، هر قدر در ارتباط با حافظ و نسبت به او بداقبال بوده‌اند، از این یک لحاظ عجالتاً شانس آورده‌اند که از چنین جریان و حال و هوایی برکنار مانده‌اند. توصیهٔ این بندهٔ معلم به عزیزان دانشجوی خویش همواره این بوده است که در کار حافظ از همهٔ این مبتذلات اجتناب واجب بینند و تا می‌توانند با جدیت و صمیمیت و بدون هرگونه ادا و اصولی به تحقیق و تأمل بیندیشند، که خیر دنیا و آخرت در همین است. «قصه دراز است». بهتر است دامن این بحث را فراهم چینم و اصل کار را به مباحث دفتر واگذارم. گمان هم نکنید که سرِ درافتادن با این جرگه و جمهور را دارم، و مگر می‌توان با این شخص نزار با جملهٔ این دُردکشان درافتاد؟ پیداست با همین مقدار هم باید پیه طعنها و تعنّتها را بر تن بمالی، که کمترین آنها اتهام «خالِفْ تُعْرَفْ» است، اگرچه آنان که این بنده را می‌شناسند می‌دانند که هرگز اهل هنگامه‌گیری و بازیهایی از این شمار نیست، و از هر نقد علمی و مستدلی هم استقبال می‌کند. در هر حال، او آموخته است که ارزش و جایگاه هر کسی و هر اثری را چنان‌که سزا و بایسته است یا می‌داند بی‌هیچ گزافه گفتن و رفتنی بشناسد و حق هیچ یک را به دیگری ارزانی ندارد، و در این دفتر نیز بر همین سر است و بس. اگر هم می‌پندارید این کمترین دوستدار شاعران از جمله خواجه آهنگ کوچکترین گستاخی به شخص یا شعر وی دارد، پیشاپیش از این گمان بیرونتان آورم که در جهت شناخت جایگاه شعر خواجه، حتی شاهد ویژگیهای بسیاری از این شعر (که دیگران تاکنون یا هرگز طرح نکرده و یا چنان‌که باید بیان

نکرده‌اند) خواهید بود؛ آنگاه شاید حافظ را ستودنی‌تر از پیش (البته در جهات و جوانب واقعی‌تر و به سبک و سیاق مستدل‌تر) بیابید، همچنان‌که بر روی هم شاهد کوشش بسیار این ذرّهٔ ناچیز در زدودن برخی پندارها و پیرایه‌های نادرست، غیرعلمی و خلاف روح تحقیق از ساحت سخن ارجمند وی خواهید بود. امید که از این کِهتر خویش انتظار تکرار مکررات یا پیگیری شیوه‌های پیشتر آزموده را نداشته باشید. به هر روی، از یک چیز مطمئنم: این دفتر را متفاوت خواهید یافت، هم بدیهایش را (که می‌دانم به دلیل نوتر کردن آیین شرح و تحلیلْ بسیار دارد) و هم خوبی‌اش را (اگر چیزی از این معنی داشته باشد). به قول بزرگْ نوگرای سخن کهن، نظامی:

شیوه غریب است، مشو نامُجیب　　گر بنوازیْش، نباشد غریب

آن اسنادها و گزاره‌های گزافه‌آمیز، اسطوره‌سازی‌ها، مطلق کردن‌ها، یکّه‌نمایی‌ها (که نمونه‌هایش نقل شد) و یا قدسی‌سازی‌ها و غیبی‌نمایی‌ها همگی از طور فهم و ظرفیت فطنت این ضعیف بیرون و یا از محیط دهان او بزرگتر است. صمیمانه بگویم: شاید هم حق با حضرات باشد، ولی مرا معذور دارید، چون اصلاً بلد نیستم. حافظی که در این دفتر می‌بینید، اگرچه شاعری بس بزرگ است، حافظی کاملا نسبی و در نقطه‌ای معیّن از خط ممتد تحولات ادبی است. همه چیزش هم یکسره حسن و کمال نیست؛ غالباً چنین است اما برخی عیوب و کاستیهایی هم دارد و دیگران هم گاه گداری بر او برتری دارند. این حافظ به هیچ روی با مغیبات مرتبط نیست. هرچند هم که از نظر ابعاد انسانی بزرگ باشد زندگی‌اش ـ بلانسبت ـ غالباً مثل ماست: شادیها و خوشیهای جسمی و روحی، تقلّاها، فراخیهای زندگی و یا دردها، دشواریها، کشاکشها، درماندگیها، تنگدستیها، وامداریها، داغدیدگیها و... دیگر جهات و جوانب حیات او (درست مثل همشهری نامور او) تقریباً یا کم یا بیش چون ماست. من چنین کسی را بسی بیشتر دوست می‌دارم تا آن موجودات «نیست در جهان» که خارج از دیدرس و حوزهٔ حس و لمس من‌اند. آن مقام والای عرفانی را هم بر او بسته‌اند (و در یکی از مباحث خواهیم دید که چگونه و از کَی). بزرگی او نیز بیشتر در هنر فوق عادی او و به ویژه از جهات و جوانب شکلی است تا محتوایی، یا به قول زبانشناسان در روساختهای شعر اوست تا در ژرف‌ساختهای آن. از عالم و آدم هم همه چیز را از فکر و موضوع بگیرید تا شیوه، مضمون، و حتی جزئیات ریز و درشت بدیعی، بلاغی، زبانی و غیره قرض و اقتباس می‌کند، درست به همان سان که به آدم و عالم از

معاصران و آیندگان می‌بخشد. همین، و السّلام. حال از آنجا که ایستادن در برابر آن مجموعهٔ عظیم از احکام و اِسنادهای غریب از این ضعیف ساخته نیست، و به‌عنوان نگهداشت حرمت آنها و صاحبانشان عرض می‌کنم: شاید بتوان به دو حافظ قایل شد: یکی آن‌که خودِ خویشتن ما، ضمیر و حافظهٔ ما، مرکز یا مجمع آرمانهای همیشگی ایرانیان و... است، یکی هم این حافظی که اینجا ملاحظه خواهید کرد و تنها در حدود فکر کوتاه و همّت قاصر این حقیر است. عیسی به دینش، بنده هم به بیدینی‌اش. «زین قصّه بگذرم، که سخن می‌شود بلند».

و اما این دفتر حاصل خوانش و برداشت موجودی آزاد است از متنی که قضا را صاحب آن هم (چنان‌که در بحث نمادگرایی او خواهیم دید) بیشترین آزادی عمل را در این‌گونه شعر برای خود قایل بوده است؛ خوانشی به‌طور کلی «خواننده‌محور»، بدون هیچ‌گونه پیشفرض و پیشداوری یا مطلوبهای پیشینی و آنگاه مصادره به همان مطلوبها.

جلد نخست تماماً شامل بحثهای موضوعی پیرامون شخص و شعر حافظ و به منزلهٔ مقدمه و مدخل یا پیش‌نیازی برای ورود به شرح و تحلیل اشعار است. کوشش شده تا مبادی و مبانی و پیشینه‌ها و زمینه‌های هر چیز، اعم از هر گونه پدیدار، شیوه، دگرگونی، ابداع و ابتکاری تا حدود مقدور برای اندازه‌های چنین دفتری پیگیری گردد، هیچ حکم و اِسنادی دربارهٔ شعر و شاعر بدون پشتوانهٔ پژوهش و سنجش و بدون پایهٔ استوار نظری داده نشود، و هر گونه استنباطی تنها از روی خود شعر صورت گیرد، یعنی حتی‌المقدور از امور و اطلاعات بیرون شعر در شرح و تفسیر و تحلیل استفاده نشود. در مواردی هم که خود متن برای هر گونه تفسیر یا استنتاجی تکافو نمی‌کرده تنها از دیگر اشعار خود خواجه و قراین موجود در آنها، یا در نهایت از اشعار معاصران او بهره جسته‌ام، و باز در صورت عدم حصول نتیجه متوسل به دیگر متون شعر و نثر دری و آنگاه منابعی شده‌ام که اصالتاً ادبی نیستند. بنابراین اگر این دفتر را تفسیر و تحلیل شعر در وهلهٔ نخست از روی خود شعر بر اساس تجزیه و تحلیل عناصر خود شعر و ساختار آن و در وهلهٔ بعد تفسیر و تحلیل به مدد دیگر اشعار بخوانم سخنی بر گزاف نگفته‌ام. در جلد نخست، گذشته از بحثهای اولیه و بنیادین دربارهٔ شخص و شعر حافظ، مباحثی در خصوص هنجارهای مهم و اصلیِ غزل پارسی، که بی‌گمان مهمترین تأثیرات را بر کل این نوع شعر و از جمله غزل حافظ گذارده‌اند، و نیز گفتارهایی دربارهٔ مهمترین عناصر شعر او از جمله نمادهای

محوری و پرکاربردی چون می، مستی (و عکس آن، مستوری)، ساقی، مطرب، شاهد، نمادهای مغانه (همچون پیر مغان) فرقه‌ها و گروهها و گرایشها مثل زاهد، شیخ، صوفی، قلندر، ملامتی و رند آمده. همچنین بحثهایی گسترده پیرامون بیان، نمادگرایی (سمبولیسم) در شعر به ویژه غزل حافظ و آنگاه گفتارها و جستارهایی دربارهٔ ساختار غزل پارسی و غزل حافظ، و سپس مباحثی دربارهٔ زبان آمده، و سرانجامْ مرورگونه‌ای بر برخی ویژگیهای کلی صنایع، وزن و قافیه در سخن او صورت گرفته است.

جلد اول بر دو بخش است: گوشه‌هایی از منش و اندیشه، و چشمه‌هایی از شیوه و شکل، اگرچه پیداست این تقسیم‌بندی به منظور بیان مطالب به گونه‌ای منظم‌تر است وگرنه بدیهی است که این دو مقوله نمی‌تواند مرتبط با یکدیگر نباشد. اما این‌که «گوشه‌هایی» و «چشمه‌هایی» ذکر شده برای آن است که اولاً قصد بیان همه چیز (که به فرض محال هم که ممکن باشد در حدّ این دفتر نیست) در میان نبوده بلکه مطالب از میان حجمی هنگفت گزینش شده. ثانیاً و در ضمنْ می‌تواند بیانگر فروتنیِ بایستهٔ این کمترین هم باشد، اما در مورد اندیشهٔ شاعر، گذشته از این، می‌تواند دلالت بر این نیز داشته باشد که این پاره‌ها تنها و تنها آن مقداری است که از خود اشعار (بدون توسل به امور برونْ‌شعری، و مهمتر از آن بدون برخی مبالغات موجود) برآمده، ضمن این‌که شاعر هم همه چیز حیات واقعی خود را از اندیشه‌ها، خواستها و دیگر امور ریز و درشت آن در شعر نمی‌ریزد و نباید هم بریزد و شعر به طبع بازگوی همهٔ واقعیات و حقایق مربوط به شاعر نیست. اما آن قضیهٔ «عدم حجّیّت شعر» که قدما غالباً (و برخی قدیمی‌تران امروز) به آن معتقد بوده‌اند، به آن شدت و حدّت نه مورد قبول روزگار ماست و نه این بنده؛ هرچند فی نفسه مسأله‌ای مهم و شاید لاینحل است. من، بدون این‌که بخواهم وارد این بحث دور و دراز بشوم، گزیری نیافته‌ام جز این‌که به صورتی کاملاً عینی بگویم این سخن دلالت بر چنین اندیشه یا انگیزه‌ای دارد، حالا صاحب آن هرکه می‌خواهد باشد و هرچه در حقیقت امر می‌خواسته خواسته باشد، هرچند این نیز راه حلّ قطعی و نهاییِ این مسأله نباشد. در هر حال، من اعتقادی به اندیشه‌شکافی یا کاوش شخصیت، افکار و علایق شاعر به شیوه‌های متداول یا عیناً و بی‌کم و زیاد برابر گرفتن شعر و مافیها در همه چیز و هر جا با آنچه در ژرفنای درون یا وجود شاعر می‌گذرد ندارم، یعنی هرگز شعر را عکس‌برگردان خود شاعر نینگاشته‌ام، ضمن این‌که در تجزیه و تحلیل‌هایم از اشعار هیچگاه خود را از زیر سایهٔ سنگین شخص

خواجه حس نکرده‌ام تا مثلاً حرفی را که دوست دارم بزنم فروخورم، و شاید هم روح بزرگ او نخواسته کمترین فشاری بر کمترین دوستدار او وارد آورد. در این قسمت، بحثها به گونه‌ای است که بیهودگی و بی‌نتیجگی پاره‌ای گزافه گویی‌ها به‌خوبی و به خودی خود از آنها برخواهد آمد. برخی مباحث هم با صبغهٔ نقد و بدین منظور یا انتظار مطرح شده‌اند که (اگر جسارت نباشد) دیگر مطرح نشوند، و یا دست‌کم به همان شیوهٔ همواره آزموده‌ای که نتایجش پیش روی ماست مطرح نشوند. همچنین بخشی عمده از بحثهای زیر همین عنوان اندیشه و منش خواجه نه بحث از چیستی و چگونگی آرا و افکار و روحیات شاعر بلکه مباحثی است بر روی هم تازه دربارهٔ کلیت جریانها و هنجارهای موجود و معمول در غزل پارسی و از جمله شیوه‌های مهمی که این‌گونه شعر را زاده و پرورده تا به نقطه‌های اوجی چون مولانا، سعدی و حافظ رسیده است. اینها را به‌ویژه از آن روی آورده‌ام که سالهاست می‌بینم که دانشجوی ادب پارسی به درستی نمی‌داند که بنیادها و خطوط اصلی این نوع شعر چیست، و آبشخورهای فکری و فرهنگی غزل و ضرورتها و مقتضیات آن و مهمترین نقاط مورد توجه غزلسرایان کدامهاست. غرض من هم این است که جویندگان با آگاهی از این هنجارها بتوانند غزل هر شاعری را از جمله حافظ بهتر بشناسند و تحلیل کنند. بنابراین باز بخش چشمگیری از این مباحث در حقیقت پیرامون محتوی، زمینه‌ها، طرق و شیوه‌های کلیِ معمول در غزل خواجه است، نه مجرّد اندیشه و اندیشهٔ مجرّد. مباحثی چون زیربنای اندیشگی خواجه از نظر دینی، کلامی (کلام اشعری)، حکمی، عرفانی و غیره، به فرض هم که نیازی به آنها بوده، بیشتر به دست صاحبنظرانی چون معین، هومن، زرین‌کوب، زریاب، خرّمشاهی و دیگران (قطع نظر از کیفیت آنها) بیان شده، که کفایت است بلکه زیادت. دستوری می‌خواهم تا بپرسم: به راستی بحث در این ابواب در مورد کسی که اهمّ کار و کردار و وجهه و وجاهت او در شاعری است تا چه حد و تا کی؟ حالا اگر کسانی چون ناصرخسرو، سنایی، عطار و غیره باشند، که کار اصلی‌شان چیزی بجز شاعری است، باز یک حرفی، اگرچه چنین امور و عقایدی در مورد این‌گونه کسان یا اساساً مورد بحث قرار نمی‌گیرد یا اگر هم قرار گیرد قابل مقایسه با خواجه نیست. در هر حال، یکی از مشکلات بزرگ و همیشگی ما همین کاوش اندیشه یا سعیِ عمدتاً بیحاصل در ترسیم یک نظام کامل و منسجم فکری است آن هم برای کسی که کلّ بنای کارش به‌عنوان یک شاعر بر تخیل و عاطفه است، و آنگاه که درست به همین دلیل در

کمرکش و گریوهٔ گذرناپذیر ناسازگاری میان این یا آن مکتب و مذهب و نحلهٔ فلسفی و کلامی و عرفانی و... گیر می‌کنیم و فرومی‌مانیم، یا به تناقض‌گویی می‌افتیم و یا زمین و آسمان را در پی یافتن حلقه‌های مفقوده به هم می‌بافیم. سرانجام هم (از این مطمئن باشید چون شواهد بسیار است) حافظ، هم این می‌شود و هم آن، گاهی این و گاهی آن، قدری این و قدری آن، و شگفتا که هنوز حاضر نیستیم به قول کلیم بمانیم تا پیشتر افتاده باشیم، یا به گفتهٔ ریچاردز، منتقد معروف، در یک اتاق خالی و تاریک به دنبال گربه‌ای که اصلاً در آنجا نیست می‌گردیم. این در حالی است که شاعر، مثل هر هنرمندی دیگر، مطابق سرشت و طبیعت هنر، دایم در حال فرار و فرارَوی از اندیشهٔ اینجا و اکنون به تخیل ناکجایی یا انتقال از واقعیت به آرمان و به عکس است و پیوسته می‌کوشد تا سر خود را از ما اندیشه کاوان بدزدد. آیا حافظ اگر می‌خواست جز این کند و هر آنچه را که ما در پی آنیم در طبق اخلاص بگذارد و پیشکش ما کند از این کار ناتوان یا زبانش الکن بود؟ دیگر مشکل سخت شایع ما تمیز ننهادن میان اندیشه به معنای متعارف یا مطلق و اندیشهٔ شاعرانه است، که در همین جلد به تفصیل در این باره بحث کرده و نتیجه یا بی‌نتیجگی حاصل از این عدم تمیز را بازگفته‌ام، و حتی این را ذکر (حالا بگیرید ادعا) کرده‌ام که اتفاقاً گذشتگان ما چنین تمییزی را به خوبی و با آگاهی میان این دو گونه یا ساحت از اندیشه می‌گذاردند و لاجرم به تبعات عدم توجه به آن گرفتار نمی‌شدند، اما ما، در این عصر آشنایی با شیوه‌ها و مکاتب جدید نقد و تحلیل...؟ (نک. زیر عنوان «فکر معقول بفرما».)

در همین بخش از جلد اول، برای توضیح و جداسازی سنخ مولانایی و حافظی، و البته بیشتر برای تبیین تفاوتهای شکلیِ شعر این دو، و نه با هدف اندیشه کاوی (که گفتم چندان میانه‌ای با آن ندارم) و نیز در چند مورد دیگر ناگزیر شده‌ام از دستاوردهای دانش روانشناسی و روانپزشکی سود جویم؛ گو این‌که باز قضایا را به رسم احتیاط با قید احتمال مطرح کرده‌ام. در یک دید کلی، این حق یا حتی وظیفهٔ ماست که به‌عنوان آدم این روزگار در صورت لزوم از یافته‌های دانشهای جدید عصرمان بهره بگیریم، اگرچه باز تأکید می‌کنم که من در مورد شعر نه اهل شخصیت‌شکافی هستم و نه مرد روانشناسی؛ مضافاً روانکاوی از روی پدیده‌ای به نام شعر و با مشخصاتی که ذکر شد، به ویژه اگر متعلق به چند صد سال پیش از ما هم باشد، کاری است که بی‌گمان خالی از مشکلات خاص خود نیست؛ هرچند اگر روزی کسی از اهالی این شعبه، و البته آگاه از ظرایف و لطایف شعر، در صدد برآید که حتی

آثار بزرگترین گذشتگان ما را از حیث امور و مسایل و سنخهای روانی مورد بررسی قرار دهد من بی‌شک کسی نیستم که از کاری با روشهای علمی و اصولی در این باره به شگفتی یا خشم آیم و دست‌کم به دقت در کار او خواهم نگریست، چه در این مورد خاص قایل به هیچ تابویی نیستم. (از شما چه پنهان، دوست شاعری دارم که همواره از جدا بودن شاعر از کون و مکان داد سخن می‌دهد ولی به محض احساس کمترین نابهنجاری در خود نزد روانپزشکان می‌دود و مراجع همیشگی آنان است.)

در هر حال تأکید می‌کنم: در تمامت این دفتر آنچه بیش از هر چیز مورد توجه اینجانب بوده امور شکلی و جوانب هنری است. بحثهای محتوایی اولاً در مجموع در حدّاقل ضروری برای دفتری با غرض شرح و تحلیل اشعار خواجه بوده؛ اگرچه ناگفته پیداست که شکل و محتوی دو چیز بازبسته به یکدیگر و هر کدام بدون دیگری بی‌معنی و تصورناپذیر است. من، پیرو باور پیشگفته، از بحثهای مفصّل و به صورت مستقل دربارهٔ آرا و اندیشه‌های حکمی، کلامی و کلاً جنبه‌های فکری و عقیدتی شاعر تا حدّ مقدور پرهیخته‌ام. در شرح هر شعر هم کوشیده‌ام تا معنی و محتوای مورد نظر را تنها با دقت در امور شکلی و تجزیه و تحلیل ساختاری استخراج و عرضه کنم و هیچ‌گونه فکر پیشینی یا بیرونی را در خصوص شعر دخالت ندهم. این عناصر شکلیِ خود شعر است که معنی را بر زبان من می‌گذارد، و درست از همین روی و در سایهٔ همین شیوه است که محتوای بسیاری از اشعار را متفاوت با دیگر شروح خواهید یافت. در مورد تشخیص موضوع و محتوای هر شعر، مثلاً این‌که آیا عاشقانه، وصفی، عرفانی و غیره است و یا هرکدام در شعر به چه میزان و نسبتی است، نیز جز بر اساس شکل و اقتضای عناصر گوناگون خود شعر عمل نکرده‌ام. همه چیز را هم تا حدّ امکان از منظر ادبیات و هنر نگریسته‌ام، مثلاً از تاریخ جز برای بیان تحولات شعری در ظرف زمانی یا روشن کردن اشارات تاریخیِ اشعار بهره نگرفته و برخی افراطهای حافظ‌پژوهانِ تاریخگرا را نیز به نقد کشیده‌ام. به هر حال در این مورد هم جز بر آنچه به وضوح از خود اشعار برآید اتّکا نکرده‌ام.

جلد نخست حاوی بحثهای فراوان حول حافظ‌پژوهی و آرای حافظ‌پژوهان در امور و مسایل مختلف است، و اکنون که به آنها می‌نگرم می‌بینم بدون این‌که قصد قبلی یا اساساً غرض خاصی در بین بوده باشد، این مطالب بدل به یک رشته یا یک دوره نقد بر فرایند حافظ‌پژوهی به سبک و سیاق جدید در تاریخ چند دهه‌ایِ آن، از نخستین صاحبنظران چون غنی و بامداد و معین به این سو، شده است. کوشیده‌ام تا

چنانچه حرفی و نظری در باب نوشته‌های هریک بوده بی‌ملاحظهٔ نام نامی آن بزرگواران بیان دارم. اگر در این اثنا چیزی خلاف شأن ایشان بر زبان بی‌ملاحظهٔ حقیر رفته باشد یکجا ادراک می‌کنم و از روان زنده‌یادان و ساحت حاضران پوزش می‌طلبم، که نیتی جز خیر و اصلاح مسیر به زعم خود نداشته‌ام. برخی از مسایل مهم طرح شده بدین انگیزه به میان نیامده که فی‌الفور یا به اصطلاح نقداً یا داغ داغ از مخاطبان این دفتر جواب گیرد، و شاید هم روزی اگر نه پذیرفته، دست‌کم شنوده آید که به قول شیخ اجل: ز ما هر ذرّه خاک افتاده جایی. امید که آن ذراتْ در آن روز شرمسار اذهان جویا و پرسا نشود.

آخرین مطلب مرتبط با جلد اول این‌که: اگرچه کوشیده‌ام تا حتی‌المقدور مطلبی تکرار نشود، با این حال در یکچنین کاری گاهی گزیری از طرح یک موضوع در بیش از یک جا نیست. در مواردی ناچار بوده‌ام که اعتبارهای مختلف را از هم جدا کنم و هرکدام را در جا و مبحث متناسب با آن بیاورم. مثلاً در بحث مربوط به باده خوردن یا نخوردن حافظ (بحث بی‌معنای معمول) مطالبِ پیرامون خود موضوع زیر عنوان «زحمتی از مردم نادان» آمده، اما بحث دربارهٔ انواع معانی باده و راه‌حل‌های ارائه شده از سوی حافظ‌پژوهان در ذیل عنوان «این باده از کجا آورد؟» صورت گرفته. در مورد مدح، کلیاتی دربارهٔ مدایح در شعر پارسی و از جمله حافظ در ذیل عنوان «حافظ درگاه‌نشین» آمده، ولی جنبه‌ای متفاوت از آن، یعنی مدح به منزلهٔ یک عنصر ساختاری در ضمن غزل، در زیر عنوان «شعر دلکش حافظ به مدح شاه». بحث ملامت، یک بار از دیدگاه خود ملامت و ملامتجویی و تأثیرات آن بر غزل در زیر عنوان «ملامت کشیم و خوش باشیم» به میان آمده، لیکن بحث دربارهٔ فرقه‌ای به نام ملامتیه و چگونگی آن در تاریخ در ذیل «ای تیر ملامت را نشانه» صورت گرفته؛ اگرچه هریک از مقوله‌های مرتبطِ یاد شده، به دیگری بازبُرد داده شده تا خواننده در صورت تمایل بتواند هردو جنبهٔ متفاوت را یکجا پیگیری کند.

جلد دوم تا پایان دفتر به شرح یکایک شعرها به ترتیب مندرج در طبع خانلری اختصاص دارد، که هم بحث دربارهٔ تک‌تک ابیات در زیر شمارهٔ هرکدام صورت گرفته، و هم به گونه‌ای کاملاً متفاوت با دیگر شروح و تفاسیر، کلیت شعر، اهداف و اغراض و پیامها یا به بیان دیگر، محتوی (یا محتویهای) اصلی شعر، خطّ و ربط یا چگونگی پیوند ابیات و اجزای آن و به‌طور کلی ساختار معنایی و مضمونی هرکدام با دقت لازم یا کافی مورد بحث و تجزیه و تحلیل (البته به صورت مستند و مستدل و با

ذکر دلایل و شواهد ضروری و در صورت لزوم با سنجش با دیگر اشعار خود خواجه یا آثار دیگران) قرار گرفته است. ذکر برخی تفاوتهای این دفتر از باب تشریح روش کار (نه دست زدن برای خود) ضروری است.

این دفتر به هیچ روی از شمار شروح گذشته یا شروح کمابیش سنتی نیست، از چند لحاظ:

۱. شرحی لغوی و دستوری نیست، اگرچه از حیث امور لغوی، دستوری یا زبانی نیز شاید آن را کمابیش دقیقتر از این سنخ شروح بیابید.

۲. شرحی بر پایهٔ ساده‌سازیِ معنایی نیست چون نگارنده‌اش چندان اعتقادی به این کار ندارد، بلکه با تجزیه و تحلیل دقیق عناصر هر شعر، اعم از کل شعر و یکایک ابیات و آحاد آن سروکار دارد. اگر هم گهگاه و بر حسب ضرورتی معنای ساده یا نثرِ بیتی نیز ذکر شده باشد مطمئناً مسبوق بر تجزیه و تحلیل یا مقدمه‌ای برای آن بوده است. بی‌تردید ساده‌سازی معنایی، اگر هم به کار بیاید به درد مبتدیان می‌خورد و بس. اساساً مگر در مورد پدیده‌ای پیچیده و پر از چم و خم و زیر و بم به نام شعر می‌توان به معنایی ساده، بی‌ظرافت یا بی‌رمق بسنده کرد یا آن را به منزلهٔ درک بیت دانست؟ به گمان این بنده، این شیوه را (که متأسفانه نظام آموزش متون در کشور ما روی کاکل آن می‌چرخد) باید برانداخت و به جای آن شیوهٔ استنباط محتوی از طریق تحلیل عناصر شعر را به جویندگان آموخت و جایگزین روش فرسوده، ناسودمند بلکه تحمیق کنندهٔ «معنی کردن» به همان سبک و سیاق کرد، و البته در شرح و تفسیر متون نیز به کار گرفت. ساده‌سازی، به فرض هم که سودی داشته باشد، در دیگر شروح صورت گرفته و همان بسنده است. البته این کار را در مورد ابیاتی که دارای پیچیدگیِ بافتی‌اند می‌توان یا چه بسا باید کرد، امّا (باز تأکید می‌کنم) تنها در کنارِ، یا چون مکمّلِ شیوهٔ تحلیلی، همچنان‌که من در این دفتر و در موارد ناگزیر کرده‌ام. به راستی آیا این را روا یا بسنده می‌دانید که مثلاً در خصوص این بیت:

صلاح کار کجا و من خراب کجا؟ ببین تفاوت ره کز کجاست تا به کجا

فقط بگوییم: مصلحت‌بینی در کار، کار من نیست، و بنگر چه مایه فرق میان صلاح‌اندیشی و مستی و بیخودی هست؟ (با آن‌که ملاحظه می‌کنید لغات و مفردات بیت هم تغییر یافته یا به اصطلاح معنی شده‌اند.) بنگریم نورتروپ فرای، منتقد بزرگ و پیشرو، در این باره چه می‌گوید: «در عرصهٔ نقد اگر بگوییم "معنای حقیقی این قطعه شعر این است که..." و آن وقت آن را به قالب نثر دربیاوریم به خطا رفته‌ایم. در تمام

دگرنویسی‌ها معنای ثانوی یا بیرونی از اصل منتزع می‌شود. فهمیدن معنای حقیقیِ شعر به معنای فهمیدن کل آن است در صورت شعریِ آن و آنچنان که هست. اگر بخواهیم به چنین فهمی دست یابیم، لازم است که ابتدا ذهن و حواس خود را تمام و کمال در اختیار تأثیر یکپارچهٔ اثر بگذاریم و با جدّ و جهد به قصد یگانه کردن سمبولها پیش برویم و همزمان به درک وحدت ساختار برسیم.» (تحلیل نقد ۹۷ـ۹۸) این شیوه‌ای است که من در تدریس متون همواره به کار گرفته‌ام، و اینجا نیز تا آنجا که توانسته‌ام.

۳. این دفتر، چنان‌که پیشتر هم اشاره شد، شرحی است بر پایهٔ تجزیه و تحلیل ساختار هر شعر و بررسی پیوندهای اجزای شعر، از ساختار معنایی و مضمونی ابیات گرفته تا عناصر بیانی همچون تشبیهات، استعارات، نمادها و به طور کلی تصاویر و بنمایه‌ها (موتیفها) و نیز صنایع، زبان و غیره. هرگز معتقد به عدم ارتباط ابیات یک غزلْ تحت عناوینی چون استقلال ابیات (اگرچه در کلیت امرْ ویژگی بنیادین آثار ادبی ما بلکه کلّ آثار فرهنگی، هنری بلکه تمدنی ما و در کلْ مشرق زمین است) نبوده‌ام و بر آنم که محال است یک شعر واقعی (به‌ویژه از سعدی و حافظ) بی‌بهره از انواعی خاص از وحدت، تمامیت، تشکل یا به عبارت ساده‌تر پیوند یا خط و ربط میان ابیات باشد، حتی اگر در مواردی بتوان بیتهای آن را کم و زیاد یا پس و پیش کرد، چنان‌که عملاً هم شده است. اگر شعری (اینجا: غزلی) باشد که میان اجزای آن هیچ‌گونه ارتباط و پیوندی (از هیچ لحاظ و به هیچ اعتباری و تمهیدی) نتوان یافت من آن را همه چیز می‌دانم بجز یک اثر هنریِ راستین، تا چه رسد که از آنِ هنرمندی چون حافظ باشد؛ اثری که شاید این یا آن جزئش بس درخشان هم باشد، لیکن در کلیت خود یک اثر هنریِ تمام‌عیار نخواهد بود. غزل حافظ از این نظرگاه، اگرچه در مسیر دگرگونیِ ساختاری به سمت غزلِ بعضاً گسسته یا پراگنده‌اجزای هندی قرار دارد و اوج تنوع اجزای شعر تا روزگار خود است، لیکن هنوز بدان حد نرسیده که رشتهٔ محتوای اصلی هر شعر یا سرنخ پیوند میان اجزای آن از کف شاعر به در رود. (در این باره به تفصیل سخن گفته و نظر خود را بیان داشته‌ام؛ نک ج ۱، زیر عنوان «پیوسته شد از جزو به کل».) درست از همین روی است که برخی ابیات را که بیرون از پیکره و ساختار اصلی شعرند و در مناسبتهایی یا با اغراضی خاص به آن افزوده می‌شوند و به هیچ تمهید و تدبیری در آن جا نمی‌افتند می توان با اطمینان (هرچند نسبی) از آن جدا و چون زائده‌ای بر آن تلقی کرد. در این صورت می‌توان آن پیکرهٔ اصلی را به‌عنوان

یک اثر یا واحدِ هنری انگاشت. می‌دانم بلافاصله موضوع تفاوت نسخ در خصوص تعداد یا ترتیب ابیات را پیش می‌کشید. من برای اطمینان یافتن (باز ولو تقریبی) از پیکرهٔ اصلی هر شعر، کاری بیش یا به از این نمی‌توانستم بکنم که از چگونگی ضبطها، تعداد و ترتیب ابیات شعر (در صورت نیاز به این عوامل) دست‌کم در دو طبع برتر قزوینی و خانلری مطمئن شوم، ضمن این‌که در هر مورد ضروری به دفتر دگرسانیها در غزلهای حافظ از دکتر سلیم نیساری رجوع و در واقع با آن مشورت کرده‌ام. در همهٔ این موارد نیز ناگزیر شده‌ام تا برای اثبات ضبط برگزیدهٔ خویش ضبطها را با هم مقایسه و دربارهٔ آنها داوری کنم. آیا، با توجه به اهداف دفتر، کاری جز این از من ساخته بوده است؟ همهٔ این کارها (که پیداست تا چه حد پرزحمت و نیازمند تأمل بوده) در حقیقت با این انگیزه انجام یافته که شرح و تحلیل اشعار بر پایهٔ موثق‌ترین ضبطها و معتبرترین متون موجود صورت گیرد و تا حد ممکن خیال من و مراجعان به این دفتر آسوده شده باشد، گو این‌که هر گونه تجزیه و تحلیلی در وضعیت موجود و با توجه به مسایل و مشکلاتی که در مورد شعر حافظ می‌شناسیم به طبع مستلزم پذیرش خطر یا ریسک به میزانی بیش یا کم است. (در مورد اختیار دو طبع مذکور از دیوان و دلایل آن در جای خود توضیح کلّی خواهم داد.) این را عموم حافظ‌پژوهان می‌گویند که گاهی پیوندهای میان ابیات غزل حافظ به دلیل ساختار خاص آن بس باریک، دیر و دشواریاب است، اما به گمان من در صورت دقت و تأمل کافی و آشنایی با روشهای تحلیل ساختاری، کمتر ممکن است پیوندها یا سرنخ‌ها نامکشوف بماند، یا اگر هم ماند باید برای آن به دنبال علل و عواملی مشخص و عینی از قبیل عدم تکافوی نسخ و ضبطهای مطمئن، مشکلاتی دربارهٔ نحوهٔ استنباط معنی و محتوی از عناصر و اجزای شعر، پاره‌ای تفاوتهای فکری و فرهنگی و اختلافاتی در دیدگاهها در مورد شعر میان شاعر و خوانندگانی با فاصلهٔ چندصدساله و نظایر اینها گشت، به‌ویژه که عصر ما از جهات فراوانْ یکسره متفاوت از گذشته، خصوصاً گذشته‌های دور است و وجود مشکلات ریز و درشت در درک کامل چنان اشعاری یا چگونگی خط و ربط اجزا و عناصر آنها به هیچ روی مایهٔ شگفتی نیست. به هر حال، توسّل به برخی امور مجرّد یا پاره‌ای مبالغات مرسوم و حتی قضایا را زیاده از حدْ مشکل فرانمودن و جدا انگاشتن پاره‌ای دشواریهای شعر حافظ از حیطهٔ مسایل و مشکلات ادبی، تنها راه به امور و عوالمی می‌برد که فکر و علم ناچیز این بنده از آنها قاصر است. باری، در پایان شرح بیشتر اشعار، قسمتی که پس از نشانهٔ سه ستاره (***) قرار

گرفته است اختصاص دارد به هر گونه مطلب، اطلاع و استنباطی دربارهٔ کلیت شعر، به‌ویژه همین تجزیه و تحلیل‌های ساختاری، و نیز پاره‌ای اظهارنظرهای تاریخی، ادبی و غیره، چه از خود بنده و چه دیگران. نکتهٔ مهم این‌که من، گذشته از این ذیلها، در ضمن شرح خود شعر و در هر مورد ضروری نیز ارتباطهای میان بیتها و لختها را بر حسب وسع اندک خود و مجال مطلب بیان کرده‌ام.

۴. شرح حاضر را می‌توان شرح و تفسیر شعر حافظ با شعر پارسی (متون غیرشعری به جای خود) دانست، در درجهٔ اول با اشعار خود او و آنگاه کلیهٔ متون مهم پهنهٔ سخن پارسی. در موارد فراوان برای توضیح و تفسیر این یا آن بیت یا مضمون، به فراخور مورد، یک و گاه تا چندین بیت و مضمون مشابه از خواجه و جز او (همگی با ارجاع دقیق به متون) داده‌ام، که قضا را گویاترین و سودمندترین شرح و توضیح نیز از کار درآمده، چنان‌که در بسی موارد اساساً نیازی به هیچ‌گونه سخن اضافی از من نبوده است؛ ضمن این‌که همگی آنها از یافته‌های خودم و حاصل عمری مطالعهٔ متون بوده، ولی اگر به ندرت از دیگران گرفته باشم ذکر مأخذ کرده‌ام. به هر حال، این روش گرچه بی‌سابقه نیست، لیکن کمیت و کیفیتی فراتر از دیگر شروح دارد. این جنبه از شرح، نشان خواهد داد که حافظ تا چه حدود از شعر پیش از خود اخذ و اقتباس کرده (کاری که مطابق سنن قدیم شعری کاملاً معمول و مجاز بوده) ضمن این‌که سنجشی میان ابیات او با دیگرانْ خود گویای کمال کار او در اغلب موارد است. در مورد اشعار منقول از متون، برخلاف شیوهٔ جاری که اغلب تعدادی ابیات همروال (که من برای اشعاری با وزن و قافیهٔ واحد به کار برده‌ام) را برای این یا آن شعر به‌طور خود به خود و اتوماتیک، یعنی بدون توجه به شباهتهای محتوایی یا شکلی، می‌آورند، من در اکثریت قاطع موارد فقط همسانی یا نزدیکیِ مضمونی یا همین شباهتهای مذکور را ملاک نقل قرار داده‌ام، و بسی جاها هم کوشیده‌ام بیشتر از اشعاری سود جویم که احتمال می‌توان داد حافظ از آنها تأثیر پذیرفته باشد. اگر هم گاهی اشعار همروال را نقل کرده‌ام به قرابتهای مضمونی اندیشیده‌ام، و نه صرفاً صوری. تفاوتی اگر در این مورد خاص با کارهای دیگر هست بیشتر از همین روی است.

۵. تفاوت مهمی که قطعاً لازم به ذکر است در مورد متن مبناست. نیازی به گفتن نیست که هریک از شروح و تفاسیر (و البته کارهای دیگر) معمولاً با اتّکا و اعتماد به یک متن و طبع خاص از دیوان حافظ تدوین یافته. من نیز اگرچه به حسب ظاهر و با پیروی از همین رسم مألوف، و بیش از هرچیز بدین دلیل که اغلب کارهای مبناییِ

جدید از قبیل واژه نامه‌ها اعم از معمولی و بسامدی و غیره بر اساس طبع خانلری تألیف یافته، از همین طبع به‌عنوان پایه سود جسته‌ام، اما (راستش را بخواهید، و درست یا نادرست) از آن روی که چه از نظر کمیت یعنی تعداد ابیات و چه ترتیب آنها و چه کیفیت ضبطها هنوز در بسیاری مواردْ همین طبعِ ظاهراً قدیمیِ قزوینی را بهتر و حتی دقیقتر و عالمانه‌تر می‌یابم، پس از مدتها تردید و کَشاکش با خود در این میان، به گونه‌ای پارادوکس‌وار برای رهانیدن خود از مشکل گزینش، خود را به مشکلی بس بزرگتر انداختم، بدین سان که تصمیم گرفتم در عین این‌که به‌طور معمول از متن خانلری بهره می‌گیرم، در هر موردی که آن را در شرح، توضیح و تحلیل خود وافی به مقصود نیافتم از طبع قزوینی استفاده کنم و آن را مبنا قرار دهم یا به عبارتی هردو را مبنا قرار دهم یا به هم بیامیزم. باز برای این‌که گمان هر گونه بی‌ضابطگی و دلبخواهی یا به اصطلاح هردمبیلی عمل کردن من نرود، باز آمدم و مشکل را دو تا کردم، یعنی در هر موردی که ضروری تشخیص دادم، بیت را یک بار بر مبنای قزوینی و یک بار هم خانلری توضیح، تفسیر یا تحلیل کردم. البته از آنجا که انجام این کار در تمامی موارد اختلاف عملاً نامقدور یا لایُطاق می‌نمود موارد را محدود به تفاوتهای مهم یا تأثیرگذار و تعیین‌کننده کردم. البته چنان‌که اشاره کردم خود را در هر مورد ناچار از توضیح دیدم که چرا فلان ضبط موجه‌تر است، به چه دلیل این یا آن بیت را که خانلری ندارد یا الحاقی دانسته من اصیل تلقی کرده‌ام، و بر همین قیاس. به این نیز بسنده نکرده‌ام، چون قزوینی ۱۲ غزل دارد که خانلری فاقد آنهاست؛ شرح و توضیح آنها را هم در خاتمهٔ شرح غزلها خواهید دید. در هر حال، قصد این بوده که این دفتر برای هواخواهان این هردو چاپ قابل استفاده باشد، اگر چند این حقیر بار این همه رنج را بر وجود نحیف نهاده باشد. (گفتنی است شادروان حسینعلی هروی هم در شرح غزلهای حافظ این دو طبع را به هم آمیخته، ولی با این فرق که بر خلاف بنده نه هیچ‌گونه توضیحی در مورد انتخاب ضبط موردنظر خود داده، نه شعر را بر اساس هریک از این دو متن به‌طور جداگانه شرح و تحلیل کرده، و نه به نقد و داوری دربارهٔ ضبطهای این دو متن پرداخته؛ به عبارت دیگر، دو متن قزوینی و خانلری را فقط به دلخواه خود با هم مخلوط کرده، کاری که من از آن پرهیخته‌ام.)

مطالب ریز و درشت دیگری هم هست که ذکر آنها از جهت آگاهی خوانندگان و مراجعان از چگونگی و روش کار این بنده و بهره‌گیری هرچه بهتر از این دفتر ضروری است.

در توضیح هر چیز کمتر از پیش خود و بر مبنای اطلاعات و محفوظات خویش عمل کرده‌ام، حتی در موارد ساده‌تری چون لغات و غیره، بلکه کوشیده‌ام تا مطالبْ مستند به منابع موثق باشد. به‌طور کلی از مهمترین و معتبرترین منابع قدیم و جدید در هر زمینه سود جسته‌ام چون منابع لغوی، دستوری و زبانی، ادبی، عرفانی، تاریخی، جغرافیایی، علمی، دائرةالمعارفها و... خواه به پارسی و خواه عربی. نظری به کتابنامه در پایان دفتر، میزان گستردگی منابع را مدلّل می‌دارد، اگرچه ناگفته پیداست امکان بهره‌گیری از کتب و مقالات بی‌شمار، حتی تنها در عرصهٔ حافظ‌پژوهی، عملاً برای هیچ‌کس وجود ندارد و لاجرم باید به گزیده‌ای از آنها بر حسب نوع و هدف کار و نظر و سلیقهٔ نگارنده بسنده کرد. به راستی گمان نمی‌کنم بیشترینهٔ نوشته‌هایی که در زمینهٔ حافظ عرضه می‌شود شایانی بهره‌گیری را داشته باشند. در مورد منابع و متون قدیمی، به‌ویژه متعلق به حول و حوش عصر حافظ، دلیل استفاده از آنها، گذشته از اعتبار قدمت، این بوده که دنیای حافظ و حال و هوای آن هرچه بیشتر شناخته شود، حتی اگر در آنها گاهی مطالب افواهی، خرافی، موهوم و خلاف علم و عقل یافته شود. ممکن است خرده بگیرید که چرا توضیحاتی در باب برخی چیزهای ساده مثل زر و سیم، احجار یا جواهر گوناگون، اسامی جغرافیایی، پاره‌ای مصطلحات علوم قدیم و غیره داده‌ام؛ دلیل آن چیزی جز آنچه گفتم نبوده است.

نحوهٔ انتخاب مدخل چنین بوده که به‌طور معمولْ نخستین مورد از ظهور هر چیز در دیوان برای شرح، توضیح یا تحلیل منظور شده، مگر این‌که مورد نخستین به دلایلی مناسب تشخیص داده نشده باشد، مثلاً به‌قدر کافی وضوح بر موضوع نداشته و مورد یا موارد بعدی گویاتر و مناسبتر بوده باشد. گاهی هم حجم مطالب پیرامون یک شعر زیاده از حد بوده و لذا برای بیشتر نکردن آن، مدخل را از شعری اختیار کرده‌ام که شرح آن به اصطلاح خلوت‌تر بوده تا قدری حجم مطالب میان شعرها سرشکن شود. گاهی مطلبی واحد می‌بایست در بیش از یک جا بیاید، زیرا مثلاً یک جنبه از آن متناسب با این شعر و جنبهٔ دیگر درخور آن شعر بوده است، که این را نباید حمل بر بی‌نظمی کرد. برای مثال: «زُهره» از نظر رامشگری در غزل ۴ آمده (... سماع زهره به رقص آورد مسیحا را) ولی از حیث سعد و نحس در غزل ۴۶ (... که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است) یا عودنوازی‌اش در جای دیگر. و یا اسکندر، که آیینهٔ او در یک شعر آمده، ارتباطش با چشمهٔ حیوان در شعر دیگر، و بر همین قیاس. البته در این‌گونه موارد حتی‌المقدور سعی کرده‌ام جهات و جوانب مختلف هر چیز را

به همدیگر ارجاع کنم تا اگر جوینده بخواهد همهٔ جنبه‌های چیزی را با هم سرجمع کند مشکلی نداشته باشد.

و اما در هر شرح و تفسیری امری طبیعی است که حجم مطالب در اشعار اول بیشتر است، و هرچه جلوتر می‌رویم حجم و دامنهٔ مطالبِ محتاج توضیح کمتر می‌شود. مثلاً بیشترین حجم در دفتر حاضر مربوط به غزل اول دیوان است، چرا که تقریباً تمامی اجزا و عناصر آن می‌بایست توضیح و تجزیه و تحلیل شود، و به مرور از حجمها به طور کلّی و تقریبی کاسته می‌شود (اگرچه نه در یک منحنی ثابت و منظم) به هر حال نباید این کاهش را به چیزی چون آسانگیری یا به خستگی و بیحوصلگی تدریجی نسبت داد. این نگارنده کوشیده است تا هیچگاه از دقت و وسواسِ (شوربختانه) همیشگی‌اش در هیچ موردی نکاهد. اما در خصوص اشعار غیرغزلیِ دیوان، دامنه و موارد توضیح کمتر است. دلیل آن دو چیز است: یکی این‌که این اشعار، به رغم آگاهیهای ارزشمندی که در بسیاری از آنها پیرامون حافظ آمده، از دیدگاه ارزشهای شعری و هنری بجز معدودی از آنها هیچ یک همسنگ غزلهای او نیست. دیگر این‌که انتساب برخی از آنها به خواجه مورد تردید یا محل بحث است.

پیشتر گفتم که مبنای اولیهٔ کار دفترْ طبع خانلری بوده. اشعار از روی آن، بدون هیچ‌گونه تغییر و تصرفی (با وجود برخی ملاحظات این بنده) نقل شده. تنها به منظور خوانش هرچه آسانتر و درست‌ترِ اشعار (البته به زعم من) گاه تغییراتی از نظر رسم الخط یا املا، علایم و فواصل کلمات در آنها داده‌ام. نشانه‌های سجاوندی را برای مشخص کردن خوانش خویش، چه در کل غزل و چه در تمامی اشعار و ابیات مندرج در تمامی دفتر، بی‌دریغ به کار گرفته و این را جزئی از وظایف خود به‌عنوان شارح و مفسّر تلقی کرده‌ام. تفسیر هر کس از شعر و اختلاف احتمالی او با دیگران طبعاً به چگونگی خوانش او نیز بازمی‌گردد. نیز در هر مورد ضروری به دقت اِعرابگذاری کرده‌ام.

در مورد عربیها، اعم از آیات، احادیث، ابیات و جمل در اکثریت قاطع موارد، معنای روشن را ذکر کرده‌ام، جز معدودی موارد که به گمانم حتی برای متوسط بهره‌جویان از دفتر حاضر آشکار و بی‌نیاز از برگردان است.

در مورد بازبُردها (= ارجاعات) به هر منبع، کوشیده‌ام تا مناسبترین روش را برای هر متن برگزینم. مثلاً در خصوص غزلیات سعدی فقط به شمارهٔ غزل برحسب طبع فروغی (که با وجود قدری قدیمی بودنْ هنوز بهتر از بقیه، حتی غزلهای سعدی که به نام

استاد زنده‌یاد غلامحسین یوسفی به ناخوبتر صورتی درآورده‌اند، می‌دانم) بسنده کرده‌ام، بوستان و گلستان به صفحه، شاهنامه به جلد و صفحه مطابق چاپ مسکو (چون فرصت آن نبود تا همهٔ موارد فراوان آن را با طبع خالقی مطلق تطبیق دهم) مثنوی به دفتر و صفحه و کلیات شمس به جلد و صفحه. بقیهٔ متون را هم به شیوهٔ رایج در مورد هرکدام. و اما از آنجا که فهرستی کامل از مآخذ در پایان کتاب خواهد آمد، در هر مورد به ارجاع کوتاه در خود متن بسنده شد، و در اسامی طویل کتابها صورتی کوتاه‌شده از آنها آمد، بدین انگیزه که حجم هرچه کمتر شود. در مورد ابیات خود حافظ، فقط در مواردی به دیوان ارجاع شده که بیت به صورت کامل نقل نشده باشد، و در غیر این صورت چه نیازی به بازبرد در موارد بی‌شمار و انباشتن هرچه بیشتر صفحات از عدد و رقم؟ پیداست بیت کامل به آسانی در دیوان یافته می‌شود. در ارجاع به غزلها، عدد سمت چپِ خطّ موربْ شمارهٔ غزل و عدد سمت راست آن شمارهٔ بیت است، مثل ۱/۴ ، ۱۵۹/۷. و اما در مورد کلّ بازبردها به متون و منابع، عدد کوچکتر در جلوی عنوان کتابْ مربوط به جلد، و عدد بعدی (که با ویرگول از عدد جلد جدا شده) مربوط به صفحه است، مثلاً آمده: شاهنامه ۴، ۱۵۸؛ مثنوی ۳، ۲۴۹؛ کلیات ۷، ۱۳۱ (= کلیات شمس).

و اما در مورد ارجاعات غزلهای حافظ به یکدیگر (ارجاعات متقابل) در ضمن یا در خاتمهٔ هر توضیح یا تحلیل، از آنجا که شمار آنها بیش و کم زیاد است، مثلاً برخی واژه‌ها صدها مورد در اشعار آمده و طبعاً ارجاع همه ناممکن است، تنها به ارجاع در موارد ضروری یا ممکن اکتفا کرده‌ام، و در عوض، فهرستی دقیق و کامل از تمامی مطالبِ توضیح یا تحلیل شده، اعم از واژه‌ها و هر چیز دیگر، در آخر دفتر به‌عنوان نمایه یا فهرست راهنما با ترتیب الفبایی تدوین و اضافه خواهد شد تا جویندگان به مدد آن هر چیزی را که بخواهند به آسانی بیابند.

در باب سده‌ها و سالها، از آنجا که بیشترِ نزدیک به همه به تاریخ هجری است نیازی به ذکر واژهٔ «هجری» یا حتی نشانهٔ «ه.» نیست. بنابراین، تنها سده‌ها و سالهای شمسی و میلادی را مشخص کرده‌ام.

در مورد عنوانهای مباحث در جلد نخست، همگی را از اشعار خود خواجه گرفته‌ام. شاید بیان این تجربهٔ نگارنده برای شما نیز (به دلیل ویژگی شعر او) شایان توجه باشد. گفتنی است این‌که مؤلفی عنوان یا عناوینی را برای نوشته‌اش از شعر حافظ بگیرد البته مسبوق به سوابق متعدد است، لیکن چنین کاری در این سطح و با

این همه عناوین اصلی و فرعی در مباحثی چنین گونه‌گون تاکنون صورت نگرفته. بنابراین در آغاز تردید داشتم که آیا اساساً امکان‌پذیر هست یا نه. اما باور کنید کلام خواجه هرچه را خواستم بی‌دریغ در اختیارم گذاشت و نومیدم نکرد، و گاه در یک موضوع خاصْ چندین مورد مناسب برای عنوان نشانم می‌داد، به نحوی که دلخواه‌ترین را از میانشان برمی‌گزیدم؛ چرا؟ من اهل متافیزیک نیستم، و در این مورد نیز به دنبال دلایل ملموس و عینی می‌گردم، و دلیل واقعی این تسهیل کار چیزی نیست بجز تنوّع غریب مضامین یا همان ساختار، که بدین‌گونه تو را قادر می‌سازد تا تقریباً هرگونه مقوله و معنایی را در لابلای اشعار او بیابی. باری، با انجام چنین کاری، ارجاعها به هر مبحث و مطلبی به همین عناوین صورت گرفته است، و نه به صفحات (که طبعاً قدری مشکلات خاص خود را دارد.) پیداست اگر ارجاع به خود صفحات مربوطه باشد یافتن آن آسانتر است، اما اگر قصوری در این باره کرده‌ام بر من مگیرید.

در خصوص عناوین افراد، با ابراز یکجای احترام و ارادتی که این کمترین به پیروی از سرشت خویش نسبت به جملگی صاحبنظران و اساتید ادب (اعم از دانشگاهی و جز آن) دارد، برای رعایت اختصار هرچه بیشتر، از اطلاق عناوین دانشگاهی و یا ستایه‌ای به ایشان خودداری و یا در مواردی به حداقل اکتفا کرده است. چنانچه در این معنی ترک ادبی از او به ظهور رسیده باشد، بدین وسیله و یک بار برای همیشه از روان رفتگان و پیشگاه پایداران پوزش می‌خواهد.

سرانجام، می‌دانم آرزویی بلندپروازانه که برای این دفتر داشتم برآورده نشده است. پیشاپیش پوزشم را بپذیرید «که خدمتی بسزا برنیامد از دستم».

سعید حمیدیان

یکهزارو سیصد و هشتاد و نُه خورشیدی

چه شکر گویمت

در این وانفسای بیفریاد، یاریگریِ هر کس را، هرچه و هرقدر، باید بر سر و چشم نهاد «که این متاع قلیل است»؛ از ناشری بزرگ‌منش و پاسدار حرمتها، جناب مهندس بهرام فیاضی، مدیر محترم نشر قطره، که در میان دریایی از دشواریهای نشر کتاب در این سال و زمانه خطر می‌کنند و نشر دفتری را با این همه هزینه و گرفتاریِ کاری پذیرا

می‌شوند. از دو پژوهندهٔ فرزانه و نستوه و حاصل عمر معلمی‌ام، آقایان نوید فیروزی، فارغ‌التحصیل دورهٔ دکتری و محمد امیر جلالی، دانشجوی دکتری (هردو در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی) که هر کمکی را ولو پرزحمت‌ترین از آنان خواستم دریغ نکردند و مرا به هر نحو ممکن برای ادامهٔ کار تحریر آسوده‌خاطر ساختند. از استاد محترم، جناب دکتر محمدهادی مرادی، عضو گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه علامهٔ طباطبایی، که پایان‌نامهٔ دکتری‌شان را با عنوان ترجمه و نقد و تحلیل پانصد بیت از دیوان ابن الفارض المصری بزرگوارانه در اختیارم نهادند تا در چند مورد سنجش ابن فارض و حافظ از آن بهره بجویم. از دکتر عبدالله نصری، استاد ارجمند گروه فلسفهٔ دانشگاه یاد شده، که مطمئنم خودشان خبر ندارند چه کمک بزرگی به من در پیگیری کار کرده‌اند. راستش ایشان در زمانی که بنده فرومانده بود تا با انبوه یادداشتهای گردآمده در خلال حدود دو دهه چه سازد، مرتب در دانشکده راه بر من می‌گرفتند که: چه شد کار حافظ و در کجای کاری؟ و با همین پرسندگی‌شان مرا با شرم حضوری که از ایشان داشته‌ام به جلو هُل می‌دادند (کمک از این بیشتر؟) از فرزند برومندم، آقای دکتر فرود حمیدیان، متخصّص اعصاب و روان (که از بخت نیک من قریحهٔ بالایی نیز در ادبیات دارند) و من در طرح مطالب مربوط به روانشناسی از راهنمایی ایشان برخوردار بوده‌ام. و بالاخره از حروفچین محترم، سرکار خانم مریم هندی و دیگر مسؤولان گرامی نشر قطره، به‌ویژه سرکار خانم مریم اسکویی و جناب صفر صادق‌نژاد، که در تمام طول این مدتْ زحمات فراوان این کار و وسواسها و کجتابیهای مرا برتافته‌اند. کاری نمی‌توانم کرد جز این‌که بهین نیکیها را برای همگی‌شان آرزو کنم.

کوته‌نگاشت‌ها

۱. نشانه‌های حروفی:

ب	بیت
تـ	تولد، ولادت
ج	جلد
چ	چاپ
ح	شرح حاضر، در ارجاع به شرح هر غزل در همین دفتر
	حاشیهٔ هر صفحه، در ارجاع به منابع دیگر و نوشته‌های دیگران
د	دوره (در مورد نشریه، در ارجاعها و کتابنامه)
ر.ک.	رجوع کنید به...
س	سطر (در ارجاعها و کتابنامه)
	سال (در نشریه، در ارجاعها و کتابنامه)
ش	شماره
ص	صفحه یا صفحات
ظ.	ظاهراً
غ	غزل
فـ	فوت، وفات
ق.	قمری
قس	قیاس شود با...، بسنجید با...
ق.م.	قبل از میلاد
م.	میلادی
مقـ	مقتول
نک.	نگاه کنید به...
هـ.	هجری
هـ.ق.	هجری قمری

۲. نشانه‌های غیرحروفی:

= یعنی...، به معنای...

[...] چنانچه نوشته‌ای درون آن باشد، برای هر گونه افزودگیِ از سوی این مؤلف.
چنانچه تنها حاوی سه نقطه باشد، به نشانهٔ حذف و قصر. تمامی کروشه‌ها از من است.
نشانهٔ تداوم مطلب یا حذف چیزی که ذکر آن به صلاح نبوده است.

ـ میان دو عدد، نشانهٔ از صفحهٔ... تا صفحهٔ...
میان شمارهٔ بیت (به‌ویژه در ابتدای شرح) یعنی از بیت... تا بیت... با هم و یکجا شرح می‌شود.

گوشه‌هایی از
منش و اندیشه

جهان گذران و گذران جهان

قرآنی اندر سینه

«ز بس شنیدن، گشته‌ست خلق را از بر» که او چه می‌خوانده و او را چه می‌خوانده‌اند؛ این‌که کلام خدا را از حفظ بوده، آن هم در چهارده روایت؛ قُرّاء سبعه و دو راوی برای هرکدام؛ این‌که آیا به خواجه «قاری» باید گفت یا «مُقری»؟ که بر سر آن کم بگومگو نکرده‌اند؛ این‌که «قاری» برای یک‌چنین عالم قرآنی کوچک است و اهانت‌آمیز (زین قصّه بگذرم، که سخن می‌شود بلند، ولی «قاری» مگر چه‌اش است؟ مگر به هریک از هفت راوی اصلی نمی‌گفتند «قاری»؟ و دلیلش هم عنوان «القُرّاء السبعة»؟ پس چگونه برای خواجه کوچک است؟ شاهد شعری می‌خواهید؟ سنایی را قبول دارید؟ او «قاری» و «مقری» را با هم و به جای یکدیگر به کار می‌برد (در انتقاد از نوعِ پولکی‌اش):

مقری زاهد از پی یک دانگ — همچو قمری دومغزه دارد بانگ
قول باری شنو هم از باری — که حجاب است صنعت قاری

(حدیقه ۵۱)

مثل این‌که اول بسم‌الله داریم مبالغه را شروع می‌کنیم؛ خدا آخر و عاقبتش را به خیر کناد. بعد هم این‌که «حافظ» یک معنایش از حفظ دارندهٔ قرآن است و معنای دیگر، موسیقیدان (چیزی در ردیف «قوّال»؛ منتهیٰ «حافظ» به اعتبار حفظ الحان یا ترانه‌ها، و «قوّال» از جهت بیرون دادن و بازگو کردنِ قولها یا به قول خودمان: تصنیفها)؛ این‌که هرچه کرده «همه از دولت قرآن» کرده (ولی خودمانیم، اگر خود او اینها را به آن آشکاری نگفته بود آیا ما به این آسانی می‌توانستیم چشم‌بسته غیب بگوییم؟) و چه و چه.

و امّا بهاءالدین خرّمشاهی در چند جا قرآن‌پژوهی را از اوجب واجبات حافظ‌پژوهی دانسته است (بیش از همه: حافظ حافظهٔ ماست ۲۱-۴۴، که طیّ بحثی

دقیق، نمونه‌هایی از تأثّرات گونه‌گون حافظ از کلام الله، اعمّ از آوایی و لفظی و معنایی، داده است.)

این سخن از لحاظی کاملاً درست است، اما از جهتی بوی مبالغه‌ای می‌دهد. با توجه به این همه کتاب و مقاله دربارهٔ جهات و جوانب مختلف این تأثیرگیری (از زمان نشر حافظ و قرآن از مرتضی ضرغامفر، ۱۳۴۵ به این سو؛ نک. مهرداد نیکنام، کتابشناسی حافظ، چاپ دوم، نمایه‌هایی که به مدخلهای مربوط به کتابها و مقالات در این باره بازبُرد می‌دهد) از جمله بخشی که به‌دست خود خرّمشاهی عزیز انجام یافته است، می‌توان پرسید: اوّلاً مگر این قاعده در باب کلّ متون ادب ما، اعم از شعر و نثر، از آثار سنایی، خاقانی، سعدی، مولانا و... صادق نیست؟ ثانیاً آیا پژوهشهای مفروضی که باید بشود، در کلّیّت امر، چیزی مهم و ناگفته یا دیدگاهی یکسره نو و دیگرگون نسبت به کارهای موجود می‌تواند در بر داشته باشد؟ آیا در نهایتْ چیزی ورای ذکر چند آیه (و حدیث) بیشتر یا کمتر، یا (با التفات به این‌که ما معمولاً کمتر به دنبال بررسیهای دقیق و تجزیه و تحلیل‌های ژرف و آماری هستیم) مطالبی فراتر از طرح پاره‌ای شباهتها و اشتراکها، اعم از روشن و مستند و راستین و موارد تواردی و تصادفی و ذوقی، خواهد داشت؟ پیداست کسی نمی‌گوید، و نمی‌تواند هم بگوید، که این زمینه در آینده پیگیری نشود، امّا سخن در این است که چرا، حالا دانسته یا نادانسته و با هر انگیزه‌ای، کار حافظ‌خوانی و حافظ‌فهمی را زیاده بر سطوح مختلف مخاطبان و هم‌میهنان خواجه سخت‌تر کنیم یا بنمایانیم؟ شعر حافظ بی‌گمان در پیوند با قرآن کریم گاه پیچیدگیها و نهفتگیهایی دارد، اگرچه کلی یا همیشگی نیست. در هر حال، بیش و پیش از هر چیز، سخن ارجمند پارسی است و فهم آن هم در حبالهٔ و قبالهٔ هیچ گروه و رَسته‌ای نیست. آیا بهتر نیست از این پس اندکی هم در جهت نترساندن مردم از آن در این باب گام برداریم تا شاید این گمان بی‌پایه ولی رایج را که «نه، شعر خواجه را نمی‌شود فهمید»، اگر نه رفع، باری تعدیل کرده باشیم؟

باری، توجّهات و تأکیدات در این زمینه در زمانهٔ ما، حالا به هر دلیل یا انگیزه‌ای، بسی بیشتر شده است. عده‌ای به قصد قربت در پیدا و بازگو کردن این ارتباطها چنان گرم می‌روند و بر یکدیگر پیشی و بیشی می‌جویند که گاهی یافته‌هاشان به آسمان و ریسمان کردن می‌ماند. مشابهتهایی می‌جویند که معلوم نیست با کدام ملاک باید آنها را اخذ و اقتباس خواجه از قرآن خواند. برخی هم، البته به‌ندرت، خطاهای روش‌شناختی آنان را یادآوری و مشابهتها و ارتباطهای ادّعایی را نفی می‌کنند. (برای

نمونه، احمد سمیعی، «کلام و پیام حافظ»، در مجموعهٔ دربارهٔ حافظ، مرکز نشر دانشگاهی ۵۲ـ۵۴، و پاسخ و نقد آن: حسینعلی هروی، همان ۱۰۸ـ۱۱۳).

پژوهندگان حافظ معمولاً چنین فرامی‌نمایند که او از حیث کمّیّت و کیفیت بهره‌گیری از قرآن از دیگر شاعران مخصوص و متمایز است. ممکن است در صورت مواجهه با ایراد در خصوص چنین حکمی بی‌درنگ به این قاعدهٔ همیشگی که «اثبات شئ، نفی ماعدا نمی‌کند» (که البته خطاپوش ما در بسی جاهاست) متوسّل شوند و بگویند «ما فقط در باب حافظ سخن گفته‌ایم، نه کسی دیگر» امّا خودشان می‌دانند من چه می‌گویم؛ ضمن این‌که «فقط از حافظ گفتن»، اگر نگوییم کلّ مشکل، دست‌کم بخشی از آن است. حضرات! برای مثال و به نسبت تعداد اشعار، سنایی و حتی خاقانی بسی بیش از حافظ به صورتهای گوناگون از منبع قرآن بهره گرفته‌اند، و مولانا، گذشته از مثنوی و دقیقاً در غزل، بیش از آن دو و قدم به قدم. تنها به‌عنوان یک نمونهٔ مشخّص، بنگرید به کلّ قصیده‌ای از سنایی به مطلع زیر، که در تمامی ابیات آن ذکر آیات قرآنی را التزام کرده است:

ای منزّه ذات تو «عمّا یَقولُ الظّالِمون»
گفت علمت جمله را «مالَم تکونوا تَعملون»...
(دیوان ۵۳۳ـ ۵۳۶)

مولانا در غزلی، بی‌گمان در اقتفای قصیدهٔ سنایی:

بانگ آید هر زمانی زین رواق آبگون
آیتِ «اِنّا بَنَیْناها وَ اِنّا موسِعون»...
(کلیات ۴ غ ۱۹۴۸)

او چندین غزل با همین التزام دارد. (گمان نکنید من هم قصد ترساندن شما را دارم، چون عموم یا دست‌کم عمدهٔ این مواردْ دانسته یا پژوهیده و کارشده است.)

غرض ذکر نمونه‌هایی از کمّیّت استفاده از قرآن کریم بود و خواننده می‌تواند نگاهی از این لحاظ به کلّ اشعار سنایی، به‌ویژه غزلهای او، که بیشتر مورد مقایسه است، و غزلیات شمس، بکند، لیکن این را می‌دانیم که شیوهٔ بهره‌گیری حافظ (مثل سعدی در غزل) به‌طور معمول نه درج و تضمین یا نقل آیهٔ مورد نظر بلکه اشاره یا تلمیح به آن یا نقل مضمون و مفاد است (در قسمت شرح غزلها گفتنیها را در هر موردِ ضروری گفته‌ام) در حالی که شاعران یاد شده از هردو شیوه بهره جسته‌اند.

در تفسیر ما

حافظ از تفسیر شهیر کشّاف زمخشری (اگرچه به طنز و در برابر دفتر اشعار و فضای دل‌انگیز بهار) نام می‌برد، لیکن اگر ذکر این نام را نه به صِرف فرمایش قافیه بلکه برخاسته از علاقهٔ او بدان بدانیم، لابد دلیلی برای این علاقه، جز قوّت و غلبهٔ جنبهٔ ادبی این تفسیر (جنبهٔ دلخواه خواجه) نمی‌توان یافت.

امّا گذشته از این، من گمان می‌کنم او تعلّق خاطری ویژه به تفاسیر صوفیه داشته است. دلیل عمده‌ام بهره‌گیری فراوان وی از مرصاد العباد نجم رازی است، اگرچه متنی تفسیری به‌شمار نمی‌آید، و نیز چند مورد تأثیرپذیری احتمالی از تفسیر معروف کشف الاسرار میبدی که در سنجش برخی قسمتهای آن با شعر خواجه دیده‌ام. (دربارهٔ نجم رازی، نک. محمد امین ریاحی، گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ ۲۲۲ـ۳۲۱. البته این کمترین در شرح غزلها مواردی را ارائه کرده که خود یافته و بعضاً متفاوت است. از میبدی هم چند مورد شباهت در ذیل ابیات داده است و تکرار را روا نمی‌داند.)

نخست به منظور روشن‌تر شدن چگونگی نگرش و گرایش شاعران عارفانه‌سرا، از جمله حافظ، به شیوهٔ تفسیر و برداشت متصوّفه از آیات و احادیث، نمونه‌هایی به‌دست می‌دهم:

وَ ٱلعصرِ، اِنَّ ٱلانسانَ لَفی خُسرٍ (عصر ۱ـ۲): «قسم یاد می‌کند که روح انسانی به واسطهٔ تعلّق قالب، مطلقاً به آفت خسران گرفتار است، الّا آن کسانی که به واسطهٔ ایمان و عمل صالح، روح را از این آفات و حُجُب صفات قالبی خلاص داده‌اند تا به مقرّ اصلی آمدند.» (مرصاد ۱۰۴) می‌بینیم که عباراتی چون «به واسطهٔ تعلّق قالب» و «روح را از این حجب قالبی» رنگ ویژهٔ تفاسیر صوفیه دارد.

وَ ٱعْبُدْ رَبَّکَ حتّیٰ یَأْتِیَکَ الیقینُ (حِجر ۹۹): «چنین تفسیر می‌کنند که وقتی به یقین رسیدی می‌توانی عبادت نکنی. از عبدالقادر گیلانی نقل کرده‌اند که: مَنْ اَرادَ العبادَةَ بَعدَ الوصولِ فَقَدْ اَشْرکَ بِاللّه.» (داراشکوه، حسنات العارفین ۳۳) (آن‌که پس از رسیدن به خدای خواهد تا پرستش کند، بی‌گمان او را انباز نهاده است.) پیداست جز صوفیه هیچ مفسّری چنین برداشتی یا ادّعایی نکرده، و حتی میبدی نیز در تفسیر عرفانی خویش «یقین» را به معنای مرگ گرفته است. علّامهٔ طباطبائی قول به برخاستن تکلیف به هنگام وصول به یقین را به صراحت «فساد» [رأی] می‌خواند زیرا آیات بسیار بر وصول رسول‌الله به یقین مُشعر است، یعنی یقین برای حضرت تحصیل

حاصل است. (المیزان ۱۲، ۱۹۶؛ جمع‌بندی خوب آرای مفسّران از خرّمشاهی، ترجمهٔ قرآن کریم ۲۶۷ ح)

اِغْتَنِموا بَرْدَ الرَّبیعِ... الحدیث. مولانا آن را تأویل صوفیانه می‌کند:

گفت پیغمبر: ز سرمای بهار تن مپوشانید، یاران، زینهار
لیک بگریزید از باد خزان کان کند کو کرد با باغ و رزان
راویان این را به ظاهر برده‌اند هم بر آن صورت قناعت کرده‌اند...
آن خزان نزد خدا نفْس و هواست عقل و جان عین بهار است و بقاست

(مثنوی ۱، ۱۲۴ـ۱۲۵)

بِرْتِلْس بحثی محقّقانه دارد در باب تفاسیر صوفیه و این‌که برداشتهای عارفانه از قرآن از چه زمانی آغاز شده. او همچون لویی ماسینیون معتقد به این است که بر پایهٔ واژه‌نامه‌های تصوّف (تصوّف [موضوع سخن من در یکی از بخشهای آتی] قرآن است. و ادبیات تصوف ۳۰۱) وی نخستین تفاسیر صوفیه را بدین ترتیب موضوع بحث قرار می‌دهد: تفسیر سهل بن عبدالله تُستری (ف ۲۳۷) تنها شامل بسم الله و سورهٔ فاتحه؛ تفسیر ابوبکر محمدبن موسی الواسطی الفرغانی (ف ۳۳۱) که هنوز نسخه‌ای از آن یافت نشده است؛ و تفسیر بزرگ ابو عبدالرحمن سُلَمی (ف ۳۳۰) به نام حقائق التفسیر یا تفسیر بلسان اهل الحقائق. تفسیر سلمی، به دلیل تعلّق وی به فرقهٔ ملامتیه، حاوی تأثیرات دیدگاههای ملامتیه بر تفسیر قرآن است. همین تفسیر است که خواجه عبدالله انصاری تفسیر خود را تحت‌تأثیر آن نوشته است. این اثر، تفسیر به معنای دقیق کلمه نیست بلکه حاوی سخنان (مأثورات) متصوفه در پیوند با قرآن است و برخی قسمتهای آن واقعاً و عملاً تفسیر آن است. برتلس بر آن است که مطالعه و بررسی این اثر مهم امکان می‌دهد تجسّمی درست از شیوهٔ اندیشیدن صوفیهٔ خراسان در سده‌های سوم و چهارم هجری، که دورانی بس مهم در تاریخ تصوف در ایران است، داشته باشیم. «هنگام گذار به شعر تصوّف، دیگر حق نخواهیم داشت به جهات بیرونی آن بسنده کنیم بلکه باید در ژرفای آن رخنه کنیم و در فراسوی پوستهٔ سیماهای نمادی، مضمون اندیشهٔ آن را بیابیم.» برتلس با یادآوری اهمیت بازشناسی جریانهای گوناگون تصوف از یکدیگر به منظور وصول به مقصود مذکور، تفسیر سلمی را از کتابهای راهنما در این کار می‌داند. (همان ۳۰۹ـ۳۱۰)

در سطور پیشین بر بهره‌گیری و تأثیرپذیری حافظ از تفاسیر صوفیه تأکید کردم. دیدیم که برتلس نیز اهمیت و تأثیر فراوان این‌گونه تفسیرها و نگرش ویژهٔ صاحبان

آنها را در شعر عرفانی (که شعر حافظ را نیز به هر حال و با هر نگرشی باید یکی از حلقه‌های این زنجیره شمرد) یادآور شد. اکنون جای آن است که با تأکیدی دوباره عرض کنم که یک دلیل مهم دیگر بر تأثّر خواجه از تفاسیر یاد شده، برداشتهای آشکارا عارفانه (و در عین حالْ شاعرانهٔ) او از برخی سوره‌های قرآن کریم است که این نگارنده در ضمن شرح غزلها برحسب ضرورت و به‌قدر وسع بیان کرده است. (برای نمونه، نک. ح غ ۱۵۸ و ۴۱۳.)

و اما موضوعی که خود مرتبط با این مقوله است بحثی است دربارهٔ کتابهایی که خواجه می‌خوانده یا الفتی بیشتر با آنها داشته است. ابتدا زنده‌یاد محمد معین در این باره پژوهید. (حافظ شیرین‌سخن ۱۱۵-۱۲۷) پس آنگاه بهاءالدین خرّمشاهی به گونه‌ای گسترده‌تر و البته ذوق‌آمیزتر و تحلیلی‌تر بدان پرداخت. (حافظ، طرح نو ۲۱-۴۵).

در آغاز این مقال به متن تفسیری و بی‌اندازه ارزشمند کشف الاسرار رشیدالدین میبدی (تألیف ۵۲۰) به‌ویژه از نظر تأثیر آن بر برداشتهای عارفانهٔ حافظ از قرآن کریم اشاره کردم. اینجا بدین بسنده می‌کنم که جای آن را در بحث کتابهای مورد مطالعهٔ خواجه به‌عنوان سرحلقهٔ متون تفسیری عرفانی به پارسی و مهمترین و کاملترین آنها خالی می‌بینم، تفسیری بر بنای تفسیر خواجه عبدالله انصاری، عارف نامور (ﻓ ۴۸۱) که بخشهای سوم آن با عنوان «النوبةُ الثالثة» بی‌اندازه شاعرانه و شورانگیز است، یعنی درخور توجه و تأثیرپذیری شاعری بی‌اندازه خوش‌ذوق چون خواجه.

کتابی دیگر، که در آن شمار به چشم نمی‌خورد (اگرچه ربطی به تفسیر ندارد ولی من برای آن‌که مقوله‌ای جدید برایش باز نکنم همین‌جا ذکر می‌کنم) مرزبان‌نامه به خامهٔ سعدالدین وراوینی (اوایل سدهٔ هفتم) به نثر مزیّن ادیبانه ـ شاعرانه است، که موارد متعدد شباهت یا قرابت مضامین و تعابیر خواجه به آن، مرا بر آن می‌دارد تا احتمال قوی به تأثیرپذیری او از این متن بدهم، احتمالی حتی بیش از بهره‌یابی وی از کلیله، که ذکر کرده‌اند. (امیدوارم پژوهندگان حافظ این سنجشها را هم وجههٔ همّت خود قرار دهند تا با قطعیت و قاطعیت بیشتری در این باره حکم شود. من مجال طرح مواردی را که یافته‌ام در این مقال مختصر ندارم، و اگر نسبتاً زیاد نبود چیزی از آن نمی‌گفتم، اگرچه یکایک را در ضمن شرحْ ارائه خواهم کرد.)

رتبت دانش حافظ

نمی‌دانم آیا با من موافقید یا نه، در این‌که وقتی می‌خواهند یک عالم یا باسواد معمولی را از قرنها پیش به زور و با گریبان‌کشی به عرصهٔ عصر جدید بیاورند، یعنی او را در زمینهٔ علم (حالا هر علمی) قرنها جلوتر از زمان خود جلوه دهند، از دعوی‌شان یک پارادوکس غریب می‌زاید: مرتکب خرافه می‌شوند. آری، وَهْم و خَرَف هردو دوستان قدیم‌اند. در این میانه عدّه‌ای، گرچه آگاه، سکوت می‌کنند؛ خواه این حرفها را قابل پاسخ گفتن نمی‌دانند، و خواه می‌گویند: خوب، ایرادی ندارد چون شاعر دلخواه ما بزرگتر می‌شود، حال آن‌که شاعری خوب‌آموخته، استخوان‌خردکرده و دارای هنری راستین را به هیأتی غریب و ماورای بشری درآورده‌اند.

و امّا آگاهان می‌دانند که سعدی و حافظ و همانندانشان، هرقدر هم که اهل علم بودند، تنها به محدوده‌ای از علوم عهد خویش دسترسی داشتند، آن هم در محیطی که در پهنهٔ دانشهای جهان آن روزگار نیز دیگر چندان درخششی نداشت چون از سدهٔ ششم به این‌سو چنین وضعیّتی برقرار بوده. پیداست جهان را هم در همین چهارچوب می‌نگریستند و بس؛ اگرچه طبعاً میزان دانش در همهٔ شاعران یکسان نبود، لیکن جز در علوم و معارف دینی و کلامی و ادبی، معمولاً به مقداری که «قدر محتاج» می‌نامیدند بسنده می‌کردند. بدیهی است که نه از هیئت کپرنیکی سرشان درمی‌رفت، و نه از طبّ و روانشناسی جدید؛ نه از زبانهای پیش از اسلام و نه چندان از فرهنگ آن روزگاران، نه از... حافظ ما نیز، جز در عوالم شعر و هنر و ویژگی شگرف حفظ قرآن، به‌نظر نمی‌رسد چیزی فراتر از همان قدر محتاج به ظهور رسانده باشد. پس این همه گزافه گویی دربارهٔ او از نظر دانشهای گوناگون چه روی دارد؟

باری، مطابق منابع تاریخ علم، پس از سدهٔ پنجم هجری را باید روزگار رکود و افول علوم و کاهش روح نوجویی در جهان اسلام، برخلاف پیش از آن، دانست. این پهنهٔ پهناور پس از آن تنها گاه‌گداری شاهد یک چهرهٔ پیشرو و عالمگیر، همچون ابن رشد در سدهٔ ششم و ابن خلدون در سدهٔ هشتم، بوده است. (برای آگاهی بیشتر، نک. جان بِرنال، علم در تاریخ ۱، ۲۱۶ـ۲۱۸. ویل دورانت نیز دربارهٔ عصر عظمت و انحطاط علوم در اسلام، نظری مشابه دارد. تاریخ تمدّن [،] عصر ایمان، بخش اوّل ۳۹۷)

به‌رغم رکود کلّیِ دانشها و فقدان یا قلّت چهره‌های جهانی در آن ایام، در ایران زمان خواجه، گذشته از رونقی که کم یا بیش در ادبیات و حکمت برقرار بود، علوم

دینی را می‌توان پربارترین شاخهٔ دانش دانست، شامل قراءت و تفسیر قرآن، حدیث، فقه، اصول و... نگاهی به پیرامون حافظ و علمایی معروف مثل عضدالدین ایجی، میر سیّد شریف جرجانی و مجدالدین اسمعیل، گویای چگونگی هنجارهای روزگار است. مدارس دینی فراوان بود و فعّال، پر رونق و روایی. بازتابهای فراوان، بسی بیش از سدهٔ پیش، در شعر این عصر از «مدرسه» و محصولات و مَن‌تَبَع آن، از فقیهان و واعظان و قاضیان و از کار و افکار و کردارشان، به چشم می‌خورد. آیا معنی‌دار نیست که نام «مدرسه» در متون این عصر معمولاً به معنای حوزهٔ علم دین، و در درجهٔ بعد به معنای مدرسهٔ دینی، می‌آید؟

پیداست وقتی مدرسه بارها در کنار زهد و تقوی و فضل و در برابر معشوق و می قرار می‌گیرد یا فقیه آن در حال مستی حکم بر رجحان بالا کشیدن باده بر مال اوقاف می‌دهد مدرسه‌ای دینی است و محیط «قال و قیل فضل». در مدارس شیراز، ظاهراً گذشته از قرائه و روایه و درایه و دیگر علوم دینی (از دیدگاه اهل تسنّن، خاصّه شافعیان)، حکمت و کلام (بیشتر بر وفق مذهب اشعریان)، زبان و ادب عرب به‌ویژه بلاغت، و شاید هم مقداری علوم طبیعی و ریاضی و غیره می‌آموزند. دنیای ذهن خواجه نیز در حول و حوش این آموزه‌های مشترک جمله محصلان روزگار شکل می‌گیرد. و امّا در خصوص مستعدّان عوالم ذوقی و اهل دل و درون، این دیگر بر عهدهٔ خودشان است که آیا به همان آموزه‌ها بسنده کنند یا بخواهند با مطالعه و تأمل شخصی در گسترش آفاق ذهنی خویش بکوشند، و چگونه و با چه گرایشی. در چنین احوالی، خواندن متون ادب و سرکشی به فراخنای جهان شور و لذّت هنر و چه بسا در مورد عدّه‌ای سرودن شعر و بحث و فحص در امور ذوقی و سلیقه‌ای، شاید تنها راه تنفّس در فضای بیرون مدرسه و بحثهای طلبگی است. مگر نه از همین روست که حتی عالمان و حکیمانی از آن شمار که ذکر شد بیش یا کم سری به عوالم ذوقی برمی‌کردند؟ آری، درست همین عامل و انگیزه است که می‌تواند صف و سنخ شاعری خوش‌قریحه را از عالم دینی و زاهد خشک‌اندیش، خودمحور و متعصّب جدا سازد و چه بسا در برابر او قرار دهد، تا بدان‌جا که آمیزه‌ای شگفت‌انگیز از حافظ چارده روایت و سراینده‌ای که مُهر ذوق و اندیشهٔ شاعرانهٔ خویش را اینچنین بر غزل پارسی می‌زند پدید می‌آید. امّا جالب توجه است که بیشترین و کاملترین سیطرهٔ نظام آموزشی (با ویژگیها و تنگناهای یاد شده) و نیز قدرت و غلبهٔ نهادهای اجراییِ دینی (مثل دیوان عریض و طویل احتساب و غیره) در همین سده است، و در عین حال

بیشترین کوشش اهل ذوق و هنر و عرفان برای رهایی و سرکشی از آن مجموعه و هنجارهای سخت فراگیر نیز در همین روزگار. (در جای خود خواهیم دید که این زهدستیزی در حدود عصر حافظ سر به چه ابعادی می‌زند.)

امّا تضادّ عجیب دیگر را باید در ذهنیت شاعران دید، بدین معنی که شاعرانی همچون خواجه با وجود آن‌که به‌تعبیری می‌کوشند تا حساب اندیشه و مشرب خود را از نهادها و هنجارهای مذکور جدا کنند و رابطهٔ ذهن و دلی را که به عشق و جمال می‌اندیشد و باور دارد با عادات و آموزه‌های آنچنانی بگسلند، همزمان تمامی ارجاعات ذهن و زبانشان به همان نهادها و آموزه‌هاست. مثلاً دیدیم تصوّرشان از «مدرسه» معمولاً چیزی جز حوزهٔ علوم دینی نیست. علاوه بر آن، «علم» و حتّی معادل پارسی آن «دانش» و صفت «عالم» و «دانشمند»، با آن‌که مشترک رشته‌های مختلف است، در موارد بسیار به معنای گونهٔ دینی آن است. علم و فضلی که یک نگاه از «نرگس مستانه» آن را به یغما می‌برد یعنی اسیر یک لحظهٔ لغزش یا وسوسهٔ گناه می‌شود پیداست با علم دین و طاعات نسبت دارد، یعنی علمی که محصول عمری کوشش در آن را دیدهٔ معشوقه‌باز شاعر به باد می‌دهد. مورد دیگر: با آن‌که راه تصوّف از زهد علی‌الاصول جداست، «صوفی» در ابیات فراوان از حافظ و دیگر غزلسرایان این سده همان زاهد یا عالم دینی است و خرقه یا پشمینهٔ زهد و تصوّف نیز چه بسا اینهمانی یافته است، و نظایر اینها.

به‌طور کلّی در مورد علم، البته با احتیاط، می‌توان گفت هرگاه نوع آن ذکر نشود (یعنی غیر از مواردی چون «علم هیئت عشق»)، یا وقتی در مقابل «عشق» یا «معشوق» و امثال آن قرار گیرد، یا همراه با «زهد» بیاید و یا در بافتی به کار رود که پای طعن و تعریض به زاهدان و زهد در میان باشد می‌توانیم متمایل به علم دین شویم. «علم بی‌عمل» هم اغلب به همین معناست.

سرانجام، دربارهٔ معنای عامّ علم و دانش، گفتنی است که در قرون قدیم و فضای معارف اسلامی، به‌ویژه در روزگار گسترش فراگیر فرهنگ و معرفت عارفانه، غایت علم را وصول به حق و حصول مکارم اخلاق می‌دانستند و بس. این نظرگاه آنچنان فراگیر بود که بر علوم اخصّ نیز حکمفرما بود. سعدی این دیدگاه همگانی را به گویاترین بیان در پایان غزلی عارفانه بازگفته است:

سعدی، بشوی لوح دل از نقش غیر او　　　علمی که ره به حق ننماید، جهالت است

(غ ۵۵)

از رسول خدا روایت شده: مَن اَزدادَ عِلْماً و لَمْ یَزْدَدْ هُداً لَم یَزْدَدْ مِن اللهِ اِلّا بُعْداً. (هرکه در علم خویش افزاید و در هدایت نیفزاید، او را جز دوری از خداوند نیفزاید. نقل از زرین‌کوب، با کاروان اندیشه ۲۰۰؛ برای مآخذ و سلسلهٔ روایات، نک. همان‌جا، حاشیه.) «مصدر و منشاءِ جمله علوم، حضرت الهی است.»(مصباح الهدایة ۶۰)

اکنون بد نیست برای تتمیم فایدهٔ این بحث، نمونه‌هایی را از علوم که دربارهٔ آنها مطالبی غلط به حافظ نسبت داده شده از نظر بگذرانیم.

در باب علم روانشناسی، باید گفت: پیشینیان ما در دورهٔ اسلامی چیزی به نام علم النّفس داشتند که در حدود اطلاعات سنّتی و از جهت مَبادی و مبانی، آمیخته به حکمت و الهیات عصر بود، و پیداست چه مایه فرق با دانش روانشناسی جدید دارد، که جز به انسان و درون و روان او به‌منزلهٔ موجودی زمینی، ناظر به هیچ چیز دیگر نیست. به عبارت دیگر، باید قرنها می‌گذشت تا آگاهیهایی دقیق دربارهٔ روح و روان آدمی در چهارچوب دانشی کاملاً عینی و تجربی به نام روانشناسی و روانپزشکی جدید با مفاهیم و مصطلحات آن همچون ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه، ناخودآگاه جمعی (به دست یونگ، شاگرد بنیانگذار روانشناسی علمی)، تداعی معانی، تأویل علمی خواب و رؤیا، شیوهٔ تحلیل روانی یا پسیکانالیسم و... حاصل شود. بنابراین، برای نمونه، بیت مشهور «در اندرون منِ خسته‌دل...» (با آن‌که به گونهٔ یک شعار بر کتیبهٔ برخی کتابهای روانشناسی فارسی قرارگرفته) صرفاً تعبیری شاعرانه از حدیث نفس شاعری کهن است و هیچ‌گونه دلالت آشکاری بر ضمیر ناآگاه ندارد، و یا در نهایت در حدود تصوّر کلّی و مبهمی است که قدما از چیزی در درون آدمی داشتند. اگرچه گذشتگان ما به‌طور کلّی بیش از مردم عصر ما اهل فرورفتن در عوالم دل و درون بودند، ولی نباید با بهره‌برداری از این موضوع، میان عوالم صرفاً ذوقی و مقولات مسلماً علمی خلط کرد، مگر آن‌که به رسم نوعی شووینیسم رایج در بُعد اسلامی ادّعا کنیم که ما خود دارای همهٔ این چیزها بوده‌ایم و کل علوم جدید ریزه‌خوار خوان ماست. شاید هم خواجه چیزی مبهم و ناشناخته را از همین نوع ضمیر احساس می‌کرده لیکن یارای تشخیص و بیان آن را نداشته است. خلاصهٔ کلام: اگر بیت یاد شده را تنها به‌عنوان تبرّک یا شعار و سرلوحه برای کتب جدید روانشناسی به کار ببرند حرفی نیست، ولی نه با این دعوی که این همان ضمیر ناخودآگاه فرویدی است. البته اصل مضمون هم به بیشترین احتمال از مولانا یا متأثّر از اوست. (نک. ح ۲۶/۳.)

یکی از زمینه‌های بسیار رایج در بحث از فکر و شعر حافظ، ارتباطی است که عدّه‌ای در نوشته‌های متعدّدشان میان او و فرهنگ و آیینهای ایران باستان قایل شده‌اند. نخست و برای روشن‌تر شدن نوع نگاه نگارنده به این موضوع باید بگویم: بحثهایی در زمینهٔ تعیین و تبیین میزان و چگونگی رنگ و عنصر ایرانی در شعر خواجه در عین پیوند کلّی آن با جوهر مشترک اسلامی، یعنی تحلیلهایی ژرف از سوی اندیشه‌مندان روزگار ما با اتکا بر مبانی قومشناسی و با اطلاع کافی از دگرگونیهای فرهنگی ایران و ایرانی، و خلاصه، تفکّرات سنجیده و مایه گرفته از نگرشهای علمی و فلسفی، نه‌تنها موضوع این بحث نیست بلکه من آرزوی افزایش و گسترش این‌گونه نگاهها و زمینه‌ها را دارم، هرچند هنوز در مراحل آغازین آن هستیم. سخن در نوشته‌های پایاب و به دور از مبانی و ملاکهای علمی و در یک کلام، ذوقی و احساسی است و به طور کلّی در جهت عقل کل فرانمودن خواجهٔ ما، مثل نوشته‌هایی دربارهٔ پیوند حافظ و شعر او با آیینهای زردشتی و پیشازردشتی به‌ویژه مهرپرستی، آن هم به صِرف چند واژه یا تعبیر شاعرانه که در دیگر متون شعری نیز کم یا بیش هست، اگرچه باز خواجه را بدان یا آن را به او تخصیص داده‌اند: تازه‌کن آیین دین زردشتی، مهر، مهرآیین و همانند اینها، و باز بدون بررسی آنها در دیگر متون پارسی.

کوتاه بگویم: «آیین دین زردشتی» (صرفاً تعبیر از آتش)، مغ و مشتقات و ترکیبات آن، آتشکدهٔ پارس و... را که شعر پیش از شاعر ما سرشار از آنهاست نشانهٔ تعلق خاطر یک حافظ قرآن، با تعلّم و تربیتی یکسره دینی در محیطی سختگیر و پرگرفت وگیر، به آیینی انگاشته‌اند که مجوسی و گبری خوانده می‌شد. یکی نیست به اینان بگوید درست به دلیل تلقیهای منفیِ موجود از ادیان و آیینهای باستانی ایران و مشخّصاً کیش زردشت و رسم مغان یا به قول خودشان «آتش‌پرستی» بوده که آن را در بالاترین سطوح جلب ملامت بر خود می‌بسته‌اند، نه به دلیل گرایش به آن؛ دقیقاً مثل رند، لاابالی، خراباتی و... در اینجا نیز، گذشته از یکّه‌سازی رایج (این بار از نظر سعهٔ مشرب) دربارهٔ گرایش پندارین خواجه به آیین زردشت داد سخن داده‌اند. مستند یا دست‌آویزشان هم بیش از همه این است: «به باغ تازه‌کُن آیین دین زردشتی...» و نمی‌گویند که لخت دوم آن این است: کنون که لاله برافروخت آتش نمرود (در مورد تحلیل موتیفهای دینی این شعر، نک. ح غ ۱۹۸.) یا وقتی در همین باره بیت «بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی...» را شاهد می‌آورند نمی‌گویند که پرندهٔ زبان‌بسته درس

«مقامات معنوی» (عنصری برگرفته از زمینهٔ معارف اسلامی) می‌خواند. (نک. شرح غزل ۴۷۷، که در تحلیل موتیفها به غزل ۱۹۸ مرتبط شده.) وانگهی، آن «پهلوی» هم یعنی دوبیتی محلی یا فهلویات و ربطی به زبان پهلوی یا اوستایی (که در آن زمان کسی از آن سر درنمی‌آورد) ندارد بجز عُلقه‌ای دور میان این دو از نظر وجود پاره‌ای عناصر و واژه‌های زبان پهلوی در برخی گویشهای محلیِ به کار رفته در قدیمترین صورتِ دوبیتی‌های موجود، که اینها نیز از یافته‌های دانشِ جدید زبانشناسی در یکی دو سدهٔ اخیر است و بس.

و امّا دربارهٔ جلوه‌های ادّعایی آیین مهر در شعر خواجه، که مهمترین شاهد صاحبان این نوشته‌ها این بیت است:

بر دلم گرد ستمهاست، خدایا، مپسند
که مکدّر شود آینهٔ مهرآیینم

حضرات این‌همه فریفتهٔ ترکیب «مهرآیین» شده‌اند، حال آن‌که هیچ معنایی و اشارتی جز همان مذهب یا طریقت محبت ندارد و غزل پارسی پُر از چنین واژه‌ها و تعبیرهایی است. از همین دست است جناسهایی میان «آیین» و «آیینه»، که غزل پارسی مملو از آنهاست.

اگر نویسندگانِ چنین مقولاتی قایل به رسوخ باورهای مهرپرستی به سخن خواجه‌اند، که به دلایل آتی حرف بی‌ربطی است؛ اگر هم باورمند به ورود این ایده‌ها از طریق ناخودآگاه یعنی به‌صورت انتقال پاره‌ای باورهای دینی یا اساطیری از نسلی به نسلهای دیگر بر مبنای ناخودآگاه قومی و جمعی (نظریهٔ معروف یونگ) هستند، باید پرسید: اوّلاً شما با کدام پژوهش ژرف و بنیادین علمی چنین ادّعایی دارید؟ و مگر نوشته‌های فاقد بنیانهای علمی شما مصداق برادری ثابت نکرده دعوی ارث کردن نیست؟ ثانیاً رسوخ یا تجلّی ناخودآگاهِ چیزی، به اصطلاح اسمش روی خودش است، یعنی گویندهٔ آنها هیچ‌گونه آگاهی و اِشعاری به آن ندارد. پس در این میان چه چیزی را می‌خواهید برای خواجه ثابت کنید؟ مگر هر جا مهر، سپیدی، نور، یا سوگند خوردن به اینها در کنار واژه‌هایی چون «آیین» آمد تأثیر و تجلّی مهرپرستی است؟

و امّا اساساً می‌توان گفت: نه‌تنها حافظ و محیط او چیزی از این مقوله نمی‌دانست بلکه فردوسی سدهٔ چهارمی هم، با وجود سنخیت بیشتر اثر او با این باورها و این‌که برخی از عناصر مهرپرستی در گذار روزگار به داستانهای شاهنامه رخنه و در آنها بازتاب یافته است، و نیز حشر و نشر او با بازماندگان زردشتیان برای گردآوری منابع

و مطالب، بسیار بعید می‌نماید که از آن مطّلع بوده باشد، زیرا کلّ آگاهیها از آیین یاد شده، مربوط به سدهٔ نوزدهم به این‌سو و به مدد پژوهشهای خاورشناسان، باستانشناسان و زبانشناسان غربی بوده است، اگرچه هنوز جنبه‌های مهمی از آن شناخته نیست، از جمله خاستگاه آن به‌عنوان یک کیش، چگونگی گسترش، سرانجام آن و جز اینها (که پیداست دربارهٔ آن باید به کتابها و مقالات به‌ویژه به زبانهای غربی و تعدادی نیز به پارسی یا برگردان پارسی رجوع کرد.) همین قدر می‌توان گفت که اصلاً خاستگاه میترائیسم به‌عنوان یک دین یا آیین نه‌تنها ایران نبوده بلکه در تمامی صفحات آسیا تا حدود بین‌النهرین هیچ معبدی یا بنای مهمی از آن به چشم نمی‌خورد و چنین آثاری تنها در مناطقی از اروپا پس از آسیای صغیر یافته شده است. باور به مهر در خود ایران کهن تنها به‌عنوان یکی از چهار ایزد بزرگ، ایزدی برجسته در دلاوری و جنگاوری و پشتیبان سپاهیان، روایی داشته است، نه بیش. به گفتهٔ پژوهندگان، نخستین نشانه‌های باور به آیینی به نام میترائیسم در میان سپاهیان اسکندر مقدونی و آنگاه رومیان پدید آمد که چیزهایی از سربازان ایرانی در خلال نبردهای فیمابین دربارهٔ این ایزد و پشتگرمی‌شان به او شنیده بودند. شایان توجه است که این آیین حتی در حدود سدهٔ پنجم میلادی با قدرتیابی کلیسای کاتولیک در اروپا (اندکی پیش از ظهور اسلام) از میان رفت. حضرات چگونه این مقدّمات ابتدایی و بدیهی را از یاد برده‌اند؟ تنها احتمالی (بی‌اندازه ضعیف) که می‌تواند به توجیهاتی از این دست کمک کند این است که مثلاً خواجه از طریق برخی بازماندگان دین زردشت در صفحات پارس آن روز چیزهایی آن هم از ایزدی (نه آیینی) به نام مهر شنیده باشد. البته این فرض نیز تنها در صورتی ممکن است که خیال کنیم خواجه در محیطی مالامال از عصبیّتهای دینی و مذهبی (که گاه بر سر یک عبارت، آن هم در شعر، برای شاعر مسأله و مشغله به پا می‌کرده‌اند) می‌توانسته آزاد و بی‌پروا با «مجوسان و گبرکان» نشست و برخاست کند. به هر روی، به‌نظر می‌رسد حضرات کلید را در تاریکی درون خانه گم کرده‌اند ولی در بیرون دنبال آن می‌گردند، با این تصوّر که آنجا روشن است.

مطلب دیگر، هم در چهارچوب عناصر فرهنگ ایران باستان در شعر حافظ است و بحثهای فراوان در اثبات جایگاه نخست خواجه از این دیدگاه در غزل. شواهد هم از شمار چهره‌های اساطیری و حماسی، آیینهای کهن و دیگر عناصر باستانی چون جام جم و کیخسرو، مغ و جز اینهاست.

اگرچه وجود این عناصر در غزل خواجه مشخص است ولی در چندی و چونی

آنها نمی توان برتری ویژه و محسوسی به آن نسبت داد. مطابق مرور اینجانب بر متون غزلیِ سدهٔ هشتم (نه البته آمارگیری دقیق) عجالتاً می توان گفت:

۱. بیشترین موارد کاربرد، مربوط به «مغ» و ترکیبات و مشتقات آن است، و پس از آن، ذکر اسامی پادشاهان و پهلوانان، و سپس بهره گیری از رسوم و آیینها.

۲. این عناصر به‌طور کلّی به صورت سنّتی و در چهارچوب برداشتها و تلقیهای یکسان شاعران از آنها به کار رفته، مثل مغ و زردشت و آتش و آتشکدهٔ او برای مضامین باده و باده‌نوشی و استفاده از جوهرهٔ ملامی آن، حول محور آزادی و رهایی از قیود در راه عشق‌ورزی، ذکر اشخاص داستانی، در درجهٔ نخست به انگیزهٔ بیان بی‌اعتباری جهان و سپری شدن روزگار شکوه و برخورداری آنان، ترغیب به بهره گیری از لحظات زودگذر زندگی و عبرت‌گیری از این امور، سیمرغ برای احاطه و آگاهی و دورپروازی در عشق یا غایات دور از دسترس، گوشه گیری و امثال اینها.

۳. وقتی می‌گوییم برداشتهای ثابت و سنّتی، پس چگونه می توان از برتری فردی یا از گرایش ویژهٔ او نسبت به اقران و همقرنان وی سخن راند؟

۴. از زمان سنایی، که در غزل نیز تا حدودی قابل توجه از این‌گونه عناصر سود جست، به‌طور کلّی همین وضعیت و همین چهارچوب برداشتها در غزلسرایی برقرار بوده، مثلاً خواجو در نیمهٔ نخست سدهٔ هشتم و حافظ در نیمهٔ دوم به یک نسبت از عناصر یاد شده بهره گرفته‌اند و نمی توان از بیشی و کمیِ محسوس غزل این دو مثلاً نسبت به سلمان و ناصر بخارایی سخن گفت.

در هر حال، تأکید می‌کنم اگر هم بخواهیم در این باره پژوهش و اظهارنظری عالمانه کنیم، این کار نه به شیوهٔ کنونی یعنی تقریب و تخمین‌های شخصی و حدسی یا متأثّر از علایق بلکه با بررسی و بسامدگیری دقیق این کاربردها دست‌کم بر روی آثار چندین شاعر و سنجش آماری آنها میسّر خواهد بود و بس.

بر اینها بیفزایم: وقتی نوشته‌هایی در این‌گونه ابواب و از سنخ پیشگفته، مثلاً در خصوص گرایش و شناخت آگاهانهٔ خواجه نسبت به عناصر زبانی و فرهنگی ایران باستان، عرضه می‌کنیم گویی این حقیقت بدیهی را از یاد می‌بریم که شاعر آن روزگاران به دلیل نبود دانشهایی جدید چون باستانشناسی و زبانشناسی باستانی نه آگاهیهایی گسترده دربارهٔ آثار تاریخی و فرهنگی داشت و نه چیزی از زبان پهلوی و جز آن می‌دانست، و اساساً چنین چشمداشتی از این شاعران در حکم تکلیف شاقّ بلکه لایُطاق کردن به آنان است. حتی پیر فرزانهٔ توس، زادهٔ رنسانس بزرگ فرهنگی

عصر سامانی، از زبان مزبور احتمالاً چیزی جز تعدادی نام خاص و واژهٔ مشهور به گوشش نخورده بود. جالب توجه این‌که، درست به دلیل بی‌اطلاعی پیشینیان از زبانهای باستانی و ریشه و اشتقاق واقعی واژه‌ها، نوعی اشتقاق‌سازی عامیانه و افواهی میان آنان رواج داشت. مثلاً فردوسی نمی‌دانست نام اَبَرپهلوان محبوب او به پهلوی «رَتَئوسْتَخْمَ» (= دارای اندامی تناور) است، پس آن را از ریشهٔ «رَستن» می‌پنداشت چون رودابه به هنگام زادن و رهایی از آن بار گران می‌گوید: «رَستم». یا عطار، مطابق منطق‌الطّیر، گمان می‌کند سیمرغ (اوستایی: سَئِنَ مِرَغْوَ) به راستی «سی + مرغ» است. با این وصف، آیا توقع داریم حافظ از «گلبانگ پهلوی» چیزی بجز دوبیتی پیشگفته، یعنی مثلاً زبانی کهن و مرده به نام پهلوی، را اراده کند؟ همچنین در باب بازمانده‌های آتشکده‌ها (موجود در پارس عصر خواجه) با توجه به قلّت آگاهی از آثار تاریخی، آیا او «آتشکدهٔ فارس» را لزوماً می‌بایست چیزی بجز مکان «عبادت» آتش برای زردشتیان بینگارد، و نه «پرستیدن» به معنای کهنِ خدمت و رسیدگی کردن؟ (همچنان‌که او خود واژهٔ «پرستیدن» را تنها به معنای عبادت کردن به کار می‌برد: «... که تا خراب کنم نقش خود پرستیدن» ۳۸۵/۲؛ و: «... چه آتش‌پرست و چه دنیاپرست» ساقینامه، ج ۲، ۱۰۵۳.) آیا جای شگفتی است که مقتدای او، سعدی، همه‌جا «مغ» را بت‌پرست می‌داند؟ (غ ۱۹؛ بوستان، ب ۳۴۸۲ و ۳۹۶۴) آری، غزلسرایان قدیم ما دربارهٔ آثار تاریخی، فرهنگی و زبانی عهد کهن به‌طور کلّی چیزی بیش از آنچه از متون ادبی به‌ویژه حماسی یا از برخی تواریخ عمومی همچون غرر ثعالبی، سِنی ملوکِ الارض و الانبیاء حمزهٔ اصفهانی، تاریخ طبری، بلعمی و غیره به کف می‌آوردند نمی‌دانستند. آیا تمامی این مقدّمات و مبانی، ملحوظ و مرعی حافظ‌پژوهان ارجمند بوده است؟

سرانجام، در باب غزل و غزلسرایان پارسی برآورد کلّی چنین بود. لیکن نویسندگان نوشته‌هایی از این دست اگر منظورشان بیان برجستگی حافظ در میان شاعران غنایی‌سراست از یاد نبرند که خاقانی (دیوان) و نظامی (خسرو و شیرین، هفت‌پیکر) در چند و چونیِ به‌کارگیری عناصر فرهنگ کهن ایران (با توجه به کمّیّت و نسبت اشعار) برتری بی‌گفتگویی بر حافظ دارند.

و امّا یکی از دانشهایی که منبعی سرشار برای شاعران و نویسندگان نثرهای مزیّن و شاعرانه جهت خلق تصاویر و تعابیر شعری بوده نجوم است. به هر حال، قدما به آموختن آن اهمیت می‌داده‌اند. حافظ هم، با توجه به این‌که استفاده‌ای متعارف از آن از

نظر کمّیّت و کیفیت کرده، به نظر می رسد شناختی متعارف از آن داشته است. به عبارت دیگر، نه بسامد مفاهیم و مصطلحات نجومی او بالاتر از حدود معمولی برای غزل است و نه دقت و سطح آنها به پای برخی متون همچون دیوان منوچهری و خاقانی و خمسهٔ نظامی می رسد.

به‌رغم این امر، کتابی کمّاً و کیفاً کوچک در باب نجوم در شعر حافظ هست که البته کرا نمی‌کند بدان پرداختن چون کاری جدّی نیست، لیکن ذکر آن در اینجا تنها از این روی است که بیانگر تلقی و تفکّری نوعی و بسیار رایج است، یعنی انتساب هرچه بیشتر کشف و کرامات به خواجه به هر ضرب و زوری و آسمان و ریسمان کردنی؛ ضمن این‌که من پیشتر چیزی درباره‌اش نوشته‌ام و تکرارش اتلاف وقت بیشتر است. البته مطالب و اطلاعات ارائه شده در آن از نظر خود علم نجوم می تواند مفید واقع شود. (سرفراز غزنی، سیر اختران در دیوان حافظ، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳؛ از این قلم: «کرامات نجومی لسان‌الغیب»، مجموعهٔ مقاله: در ادب پارسی، تهران، قطره، ۱۳۸۳، ۱۶۰ـ۱۷۲). نویسنده چون شنیده غلوّ، این رسم نامیمون، دربارهٔ همه چیز خواجه رواج دارد و عدّه‌ای از این حیث روی دست یکدیگر بلند می‌شوند بد ندیده با نان به نرخ روز خوردن، گویی در این میدان بزند. حکمهای صادره‌شان محیّرالعقول است. به ذکر اندکی بسنده می‌کنم:

حافظ بیتی دارد که در اقدم نسخ خطی و اکثر قریب به اتفاق چاپهای معتبر چنین است:

ز رقیب دیوسیرت به خدای خود پناهم
مگر آن شهاب ثاقب مددی دهد (یا: کند) خدا را

نویسنده به جای «خدا را» ضبط کاملاً نامعتبر «سُها را» را ترجیح می‌دهد تا نتیجه بگیرد که خواجه از نظریهٔ جدید جذب فوتون‌های نوری از سوی برخی اجرام فلکی (اینجا: ستارهٔ کوچک سُها) که به قول خود ایشان «هنوز ۵۰ سال از عمر کشف آن نمی‌گذرد» کاملاً خبر داشته است. نیز دو بیت از یک غزل حافظ چنین است:

گوی زمین ربودهٔ چوگان عدل اوست
وین برکشیده گنبد نیلی‌حصار هم
عزم سبک‌عنان تو در جنبش آورد
این پایدار مرکز عالی‌مدار هم

ایشان ترکیب تشبیهی «گوی زمین» را نشانهٔ کشف حرکت زمین از جانب حافظ،

چند قرن قبل از گالیله، می‌داند و پایهٔ نظریهٔ کپرنیک در باب گردش زمین به دور خورشید. (۸۹ـ۹۰) این در حالی است که شاعرِ زبان در کام کشیده، خود به آن صراحت می‌گوید «پایدار مرکز». به گمانم از همین مختصر، غرق لذّت و شعف شده باشید؛ غرض من هم تغییر ذائقهٔ شما بود.

من و تو محرم این راز نه‌ایم

پرسشی که هنوز پاسخی روشن به آن داده نشده این است: حافظ را در عصر او و پس از آن چگونه می‌نگریسته‌اند؟ موضوعْ مبهم و اقوال در آن متعارض است. بعضی از تلقیها به حوزهٔ فرهنگ عامّه متعلق است و بعضی دیگر به جرگهٔ خواص.

دربارهٔ خواجه هم مثل برخی بزرگان دیگر چون باباطاهر، سنایی، سعدی و... کم قصّه نساخته‌اند. از آن جمله است ماجرای نانوای بینوای اصفهانی و یکشبه عالم و عارف شدنش به دنبال ریاضات، خوابنما شدن حضرت علی(ع) بر او (حافظ شیرین‌سخن ۱۱۳ـ۱۱۴) که برخی فضلای زمان ما نیز آن را بیش‌وکم باور کرده‌اند. روانشاد معین، عالم شدن در خواب را افسانه می‌خواند، ولی قضیهٔ خمیرگیری را ظاهراً رد نمی‌کند. زنده‌یاد عبدالحسین زرین‌کوب در پاسخی درست به قضیه، خلطی مضاعف را که مردم ادوار بعد از خواجه میان او و عارفی البته عامی به نام نجم‌الدین خبّاز از سویی و شاعری عامی موسوم به شمس‌الدین محمّد از سوی دیگر کرده و باورمند به معجزهٔ عوام‌پسندِ عالم شدن دفعی و یکشبه شده‌اند یادآور می‌شود و آن را از شمار اسطورهٔ درخت معرفت می‌داند که رؤیای قدیم آدمی در پی نَیل ناگهانی به علم لدنّی با اندکی نشستن در سایهٔ آن تحقق می‌پذیرد. (از کوچهٔ رندان ۱۳ـ۱۴؛ نیز نک. مثنوی ۲ ب ۳۶۴۱ به بعد و قس. مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی ۸۳؛ نیز شاهنامه ۸، ۲۴۸ ب ۳۳۴۶ به بعد، در باب کلیله و گیاه زنده کنندهٔ مرده، یعنی حکمت.) به نظر می‌رسد باور به علم خوابنمایی، در همان حول و حوش رواج لقب لسان‌الغیب پدید آمده باشد، چراکه هردو از مقولهٔ مغیبات است و هرکدام می‌تواند تقویت کنندهٔ دیگری باشد.

دربارهٔ مشهور بودن یا نبودن او نیز سخنان گوناگون است. غنی با استناد به اثر مفصّل و پرحجم حافظ‌ابرو، زبدة التواریخ (تألیف ۸۲۰) نتیجه می‌گیرد که چون این مؤلف با وجود آن همه دقّت در نقل جزئیات و استشهادهای فراوان به اشعار شاعران

در باب امور تاریخی از حافظ جز در یکی دو مورد، از جمله مرگ شاه شجاع و قطعهٔ تاریخ وفات او، نامی نبرده پس لابد چندان شهرتی نداشته است. (تاریخ عصر حافظ ۱۶۸). آیا این‌که مورّخی، حالا به هر دلیل از جمله عدم علاقه به او، عدم دسترسی کافی به اشعار وی (که ظاهراً در آن ایام هنوز به صورت مدوّن نبوده) و غیره بیش از یک دو بار نامش را ذکر نکند به راستی نشانهٔ کم‌نام و نشانی اوست؟ ضمن این‌که پژوهندگان دیگر، مانند معین و انجوی و زرین‌کوب، که به حافظ تاریخی و تاریخ حافظ نیز پرداخته‌اند، منکر شهرت او در حیات وی نشده‌اند. همچنین اشارهٔ خود خواجه به شهرت شعرش در مخاطبه با شاه شجاع در پاسخ ایراد او بر شعر خویش (در صورت وقوع و صحّت) می‌تواند منافی با حدس غنی باشد.

در باب جایگاه حافظ در عرفان نیز، چنان‌که در جای خود خواهیم دید، در روزگار خود او وی را معمولاً عارف نمی‌شمردند بلکه تنها اهل عرفان می‌دانستند، و پیداست چه مایه فرق میان این دو هست. (نک. زیر عنوان «حافظم در محفلی، دردی‌کشم در مجلسی».)

و امّا «لسان‌الغیب» مهمترین لقب حافظ است، به‌ویژه از این نظر که نشأت یافته از تلقّیها در حقّ خواجه است و به نوبهٔ خود شکل دهنده به تلقّیهای دیگر. گروهی از نظرگاه جواز و عدم جواز دینی دربارهٔ آن تردید می‌کنند، لیکن بیشتر افراد از آن روی که آن را تنها یک عنوان و لقب برای تفخیم شاعری دین‌باور و عرفان‌گرا می‌دانند آن را بی‌حسّاسیت و کراهتی می‌پذیرند. منابع نقد قدیم و سنّتی نیز به همان میزان که از نظر دقّت و وضوح الفاظ و عباراتْ کوتاهی دارد بر القاب و نعوت مطنطن و فاقد تشخّصِ دلالتی و کاراییِ کاربردی و نیز اصطلاحات مبهم و غیرمفید برای تجزیه و تحلیل دقیق افزوده است. (محمود کیانوش در قدما و نقد ادبی نگاه و تحلیلی جامع در کلّ کتاب در این باره دارد.) ذکر القابی از قبیل قُدوة البلغاء، سلطان الشعراء، اکمل اهل کمال، فارِسِ میدان سخن و... در این‌گونه منابع برای ارباب شعر و ادبْ عادتی عام است و «لسان‌الغیب» هم یکی از همین شمار در بزرگداشت یکی از برترین و فرزانه‌ترین فرزندان فرهنگ و هنر ایران، همانند این اوصاف دربارهٔ وی: «مَرکب فکرت از دائرهٔ عالَم صورت بیرون تاخته و حقائق و اسرار لاهوتی در مَی و ساغر و خرابات ناسوتی پرداخته... بسا اسرار غیبیّه و معانی حقیقیّه که در کسوت صورت مجاز بازنموده... رواحل اشعار بی‌نظیرش در مراحل شرق و غرب... الخ.» گوینده را نمی‌گویم چون چه فرق می‌کند که چه کس گفته باشد؟ یک از یک گزافه‌تر، تکراری‌تر

و کلیشه‌ای‌تر (مرادم از «گزافه» سیاق عبارت‌پردازی است، نه آن‌که فراتر از جایگاه خواجه است.) از این دیدگاه، «لسان‌الغیب» هم جای شگفتی ندارد. به نظر می‌رسد دلایل وضع این لقب را می‌توان، گذشته از جایگاه خواجه در معارف دینی و حفظ کلام الله، در سرایش غزلهای معروف به عرشی و به‌طور کلّی اشعاری در بالاترین سطح تراشیدگی و پیراستگی دانست، یعنی همان ویژگی اعجازگونگی در نظر اهل سدهٔ نهم. محیط پیدایی این لقب هم قابل تأمّل است: سدهٔ نهم به گمان من اوج انحطاط در تاریخ ادب ماست، سده‌ای که حتی یک دیوان غزلیات در حدّ مقبول ندارد، چه رسد به متعالی. مثلاً از غزلیات پرتعداد جامی حتی پنج غزل دلپذیر نمی‌توان برگزید. رواج مضامین تقلیدی و تکراری، شیوع غریب سرقات از دیگران و حتی از خود (selfplagiarism یعنی کارهای قبلی خود را نهایتاً با اندکی دستکاری به‌عنوان شعر تازه جا زدن)، بدیع‌زدگی، ملمّعات و معمّیات بارد و فضلفروشانه، شعر یا نظم مکتبی تصوّف با مفاهیم و مصطلحات مجرّد و خاصّ اهل خانقاه و... بر روی هم محیط ادبی مبتذلی را پدید می‌آورد که ظهور مکتب هندی را با همهٔ معایبش باید عاملی نجاتبخش برای چنین شعری دانست. در چنان محیط و احوالی شاید اگر ما هم به جای آنان بودیم چنین لقبی را برای شاعری در حدّ اعتلای حافظ و یکی از دو غزلسرای برتر در تاریخ شعر پارسی اختیار می‌کردیم، هرچند با هر ملاک و منظری که بنگریم لسان غیب مایهٔ مبالغه و تعارف (از سنخی که دیدیم) دارد، چنان‌که خود به بسی دیدگاههای غیرواقعی و غیرعلمی دامن زده است.

داستان مختصر پیدایی آن را در معدودی از منابع سدهٔ نهم و آنگاه رواج و رسمیت یافتن آن را از اوایل سدهٔ دهم کمابیش می‌دانیم: یکی از قدیمترین موارد ظهور آن برای خواجه، منتخبی از اشعار است به نام جواهر الاسرار و زواهر الانوار (تألیف ۸۴۰) از آذری اسفراینی، که می‌گوید (در باب بیت «ساقی حدیث سرو و گل و لاله...»): «این سخن مولانا شمس‌الدین محمد حافظ است و او را لسان‌الغیب می‌گویند.» (چاپ سنگی، هند، ۱۳۰۳ هـ.، ۴۰۹) پس از او دولتشاه در تذکرة الشعراء (تألیف ۸۹۲): «اکابر او را لسان‌الغیب نام کرده‌اند.» (۳۳۸) و جامی (ف ۸۹۸): «چون در اشعار وی اثر تکلّف ظاهر نبوَد وی را لسان‌الغیب لقب کرده‌اند.» (بهارستان ۱۰۵، مشابه آن در نفحات ۶۱۴) بنابراین، نظر آنان که قول جامی یا تدوین دیوان را در اوایل سدهٔ دهم شروع لقب مذکور می‌دانند نادرست می‌نماید.

تدوین دیوان حافظ به دست انجمنی وسیع از اهل شعر و هنرهای مستظرفه و به

همّت و سرپرستی شاهزاده فریدون میرزای تیموری، لقب یاد شده را برای شخص و شعر شاعر رسمیّت و رواج عام بخشید. (نک. دیوان حافظ «لسان الغیب» (نسخهٔ فریدون میرزای تیموری)، طبع احمد مجاهد، چ ۲، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۸۴، که البته حاوی حدود ۱۵۰ شعر مجعول و منحول، اغلب غزل و نیز قوالب دیگر، است. در باب تسمیهٔ «لسان‌الغیب»: مقدّمهٔ مصحّح ۲۸). می‌گویند تفأّل به دیوان هم پس از این احوال آغاز و باب شده است. برخی حافظ‌پژوهان، که این نگارنده نیز با ایشان همداستان است، وضع و جعل این لقب را آغاز و انگیزهٔ پیدایی پاره‌ای پندارها در مایه‌های متافیزیکی یا قدسی‌سازی سراینده‌ای اینسان انسانی، اینچنین خاکی و خاکی زینده و همدل و همنوا با همین بشرِ گرفتار شور و شر و بلند و پست زندگی معمولی می‌دانند و در شگفت‌اند که چگونه کسی که دیوانش متجاوز از یک قرن بعد از وفاتش تدوین شده می‌تواند «زبان غیب» خوانده شود. (نمونه: دستغیب، حافظ شناخت ۲، ۳۵۶_۳۵۷).

اما من معتقدم این‌که در سده‌های نهم و دهم به لقب تفخیمی (یا تعارفی) لسان‌الغیب تبرّک کرده‌اند لزوماً به این مفهوم نیست که آنان جملگی نظرگاه متافیزیکی دربارهٔ شخص یا شعر خواجه داشته‌اند. قول فوق از جامی دلالت بر تفکر و دیدگاهی کاملاً واقعی و عینی درخصوص سخن خواجه دارد؛ دقت کنیم: «در اشعار وی اثر تکلف» به چشم نمی‌آید. پیداست جامی اگر نگرشی جز این می‌داشت می‌توانست به جای آن مثلاً بگوید: شعر او الهامات غیبی است. تفاوت این دو از خاک تا افلاک است چون «تکلّف» به عوامل و عناصری کاملاً عینی و شناخته شده بازمی‌گردد. گفتهٔ او در نفحات: «بسا اسرار غیبیّه و معانی حقیقیّه که در کسوت صورت و لباس مجاز بازنموده» اگرچه قدری صبغهٔ ماورائی دارد لیکن باز خالی از عنصر مذکور نیست، به‌ویژه که هوشمندانه قید «بسا» را گذارده تا همهٔ اشعار حافظ را یکسره زیر حکم آن اسرار و معانی قرار ندهد. همچنین همین عقیدهٔ رایج از روزگار خواجه تاکنون، که هر کسی و هر قومی از ظنّ خود یار شعر او شده، خود نشان می‌دهد که بخشها و قشرهایی از شنوندگان شعر او اساساً نظرگاه غیب‌باور و غیبی‌انگار دربارهٔ آن نداشته بلکه بیشتر به صورت عینی و واقعی بدان می‌نگریسته‌اند. عقیدهٔ یاد شده، که همواره در منابع مختلف، هریک به عبارتی و شکلی، بازگو گردیده، در روزگار نزدیک به ما و در قول رضاقلی‌خان هدایت چنین بازتاب یافته است: «اشعار حکمت‌آثارش چندان در دل هر طایفه نشسته که اکثر فِرق

مختلفه او را هم‌مسلک خویش دانسته‌اند.» (ریاض‌العارفین ۲۸۶) پیداست وقتی جامی می‌گوید «معانی حقیقیه» را در کسوت مجاز گفته است، این رابطه می‌تواند معکوس هم باشد، یعنی معانی مجازی در کسوت حقیقت (همچنان‌که تعریف معمول ما مطابق اصول فنّ بیان همین‌گونه است) و می‌بینیم که تمامی مخاطبان کلام خواجه از دیرباز میان این دو قطب حرکت و بحث و خلاف کرده‌اند. حافظ در عمرش هرگز معمّا نساخت آن هم در روزگاری که خواهان بسیار داشت. (قطعهٔ ۴۱ در طبع خانلری بس سست و ساختگی می‌نماید.)

اشارتی به تفأل کردم؛ نکته‌ای دربارهٔ آن از جهت عینیت یاد شده گفتنی است. در سنّت فال‌زنی، قطع نظر از باور و ناباوری یا درستی و نادرستی، در استنباط نیک و بدِ فال، معمولاً حقیقی‌ترین و عینی‌ترین معانی الفاظ و عباراتْ ملاک برداشت قرار می‌گیرد، نه عکس آن، و این می‌تواند جنبهٔ پارادوکس بیابد، بدین معنی که تفأل از دید باورمندان به هر حال امری متافیزیکی و فراروانشناختی است، لیکن در استنباط پاسخ فالْ معمولاً در وهلهٔ نخست به دنبال سرنخ‌هایی از معانی محسوس و حقیقی الفاظ می‌گردند و پس از آن و بر مبنای همان معانی است که فرایند باژگونه یعنی انتزاع و تأویل به خوبی یا بدی صورت می‌گیرد. اگر چنین نبود برخی عوام چگونه می‌توانستند بدون اتّکا بر ساده‌ترین و محسوس‌ترین معانی به تأویل آنها از نظر نیکی و بدی بپردازند؟

سرانجام، حافظ، اگرچه به هیچ روی زبان غیب نیست، لیکن چه خوب توانست با اختیار عوامل و عناصری کاملاً عینی از قبیل چگونگی ساختار مضمونیِ غزل خویش و ریختن همهٔ اشیا و مفاهیم موجود در حیات همین بشر خاکی در درون شعر خویش در خیر و شرّ آدمیان سهیم و «جفت خوش‌حالان و بدحالان» و حتی عوالم فراانسانی و ماورایی‌شان شود. دلیل علمی و منطقی برای امری غیرعلمی و غیرمنطقی به نام تفأل نیز همین تنوع ساختار و تنوع احوال است و بس. (در مورد فال و استخاره، رک. مقالهٔ تحقیقی ـ تحلیلی زرین‌کوب، «دریچه‌هایی از عالم غیب»، یادداشتها و اندیشه‌ها ۲۵۱ـ۲۷۴.) من با خرّمشاهی در این سخن بدیهی که «حافظ انسان کامل نیست بلکه کاملاً انسان است» همداستانم. این را ممکن است کسانی حمل بر قداست‌شکنی کنند، اگرچه قداست کاذب شکستنی است و شکسته بهتر. البته من برای نفس هنر قداست قایلم، که البته حدیثی دیگر است. خواجه «کمال هنر» را دارد ولی «دامن پاک» او مشمول نسبیّت است.

همین گناهت بس

برای خواجه، رواق و طاق معیشت گاهی سربلند بوده است و گاه پست. امّا معلوم نیست چرا عده‌ای می‌خواهند در باب او کار دوران را دایماً یکسان بشمارند، خواه به آن و خواه به این صورت.

از غزل او نمی‌توان چیزی از شغل و حرفهٔ او دانست چه این قالب نوعاً جای ذکر چنین چیزهایی نیست. تعابیری چون «بی‌عملی» هم ممکن است صرفاً به انگیزهٔ جناس‌سازی با «علما» و «علم بی‌عمل» باشد. به همین‌سان نه می‌توان برای شدّت به امثال «گرچه دردآلود فقرم...» استناد کرد، و نه برای رَخا به نظایر «گل در بر و می در کف و...»

آگاهیهایی بسیار اندک یا جسته و گریخته از شغل او داریم، مثلاً برگماشتن وی به مدرّسی قرآن از سوی صاحب‌عیار، وزیر شاه شجاع (حافظ شیرین‌سخن ۶۲۷، از کوچهٔ رندان ۱۱۲). دارا بودن برخی مشاغل دیوانی به صورت نه چندان ثابت یا به قول امروزیان «پاره‌وقت» هم برای چنین سنخ عالمان و ادیبانی نمی‌تواند دور از ذهن باشد. امّا یک چیز برای اعاشهٔ خواجه و اهل بیت مسلّم است: مدیحه‌سرایی برای کسب صله. حال می‌توان کار تدریس یا شغل محتمل دیوانی را ممرّ اصلی معاش گرفت و مدیح‌گویی را فرعی یا کمک خرج و یا برعکس، لیکن شق اوّل را قدری بعید می‌دانم چون چنین کارهایی عملاً نمی‌توانسته چیز زیادی عاید او کرده باشد، به‌ویژه که مشاغلی کوچک یا غیرثابت چگونه تکافوی هزینه‌های خانوادهٔ شاعری اهل علم را می‌کرده چون شاعر جماعت، به قول سعدی «گدای مبذّر که چندان نعمت به کمترین مدّت» برمی‌اندازد و اهل بذل و بخشش هم هست نمی‌تواند با آن وجه قلیل سر کند. لاجرم صله‌گیری و نیز وظیفه یا مقرری ثابت به‌عنوان مدیحه‌سرا را مهمترین راه گذران وی باید دانست. به هر حال او ستایشگر رسمی و ثابت آل اینجو و آل مظفر بوده، پس می‌بایست هم حق فضل و مدح‌گویی وی شناخته و پرداخته آید. (دربارهٔ مدایح او در مقولهٔ بعدی سخن خواهم داشت.)

و امّا برخی اهل نظر در فقیر فرانمودن حافظ هیچ فروگذار نکرده‌اند. حکایت مضحک خمیرگیری او در ایام شباب پیشتر گذشت. قصّهٔ غریب دیگر حول قاری فقیر اصفهانی است. مرحوم محیط طباطبایی با استناد به شعری که از آن سست‌تر و مغایرتر با سبک سخن خواجه کمتر می‌توان یافت چنان نظری را به میان آورد:

مـرا دلیست پـریشان ز غـصّه مـالامال

چنان‌که هیچ کسم نـیست واقـف احـوال

... تا آخر، که به زنجمورهٔ عجوزگان بیشتر می‌ماند. در برابر، برخی اهل ادب با اشاره به دوستی و همدرسی حافظ با شاه شیخ بر آن‌اند که چنین کسی اگر نیز دارای تمکّن نبوده باشد باری این‌قدر دستش به دهانش می‌رسیده که اینچنین از تهیدستی ناله سر ندهد. (نظر اوّل: محمّد محیط طباطبایی، «خواجهٔ فقیران و شهریار قاریان، حـافظ»، نشر دانش، س نهم، ش اوّل، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۳۲ـ۳۷؛ پاسخ آن: علی‌اکبر سعیدی سیرجانی، «قاری مفلس اصفهانی»، نشر دانش، س نهم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۷، ص ۹۳ـ۹۶، نوشته‌ای سرشار از طنز و طیبت).

چرا اصرار در کلّی‌گویی و مطلق‌سازی داریم؟ مگر ممکن است اوضاع مـعیشتی حافظ در دوران آسودگی نسبی عصر ابواسحاقی و در بخشی از پادشاهی شاه شجاع، مثلاً با ایام کم‌لطفی همین شاه و گذران شاعر در غربت یزد (که شاه یحیی هم بی‌نصیب می‌گذاردش)، و بدتر از آن در حکومتهای میران نوروزی در پایان عمر او به‌ویژه در زمان چیرگی تیمور بر شیراز یکسان بوده باشد؟

پیداست همهٔ بزرگان شعر نه چنان بوده‌اند که از نقره دیگدان و از زر آلات خوان بسازند و نه آن‌سان که به قول نظامی خوانشان از تره تهی باشد. (تهی نیست از ترّه‌ای خوان من... اقبالنامه ۲۸۹). برخی از آنان هم برای رهایی از فقرْ هـمچون فـرّخی هـر خفّت و تحقیری را از جانب سلاطین بر خود هموار می‌کردند، همان‌گونه که محمود وی را به فربه کردن فیلهای سلطانی در کنار رود جیلم واداشت. نیز از تهذّب‌گرایانی که زیاده از رفاه و مفتخواری شعرای مدیحه‌سرا سخن می‌رانند می‌توان پرسید: چـه تعدادی از آنان، بجز برخی برخورداران مشهور، پاداش و پاسخی درخور فضل و هنر خویش می‌یافته‌اند؟ تاریخ سخن پـارسی، مـالامال از حـدیث حـرمان و درمـاندگی است، آن هم از جانسوزترین و تأمل‌انگیزترین گـونه‌های آن. بـد نـیست گـذاری و نگاهی بر چند نمونه بکنیم، که دست‌کم برای شناخت روحیات و کنش و کـردار دو گروه از شاعران در هنگام ناداشتْ سودمند است: آنان که چون حافظ اهل شرم و ابای طبع‌اند یا مانند انوری جسارتاً شوخ‌چشم و گستاخ.

داستان تهیدستی فخر قوم ایرانی، فردوسی، را همگان می‌دانند که به کجاها کشید؛ به آنجاکه بانگ بر چرخ زند: چه داری به پیری مرا مستمند؟ (شاهنامه ۷، ۱۱۱) به چنان حسرتی که بگوید: خنک آن‌که:

درم دارد و نقل و جام نبید — سر گوسفندی تواند برید
(۶، ۲۱۶)

گمان می‌کنید گوسفند را برای بزم شادخواری و مزهٔ نبید می‌خواهد؟ ای کاش در این مایه‌ها بود. نه، برای آن‌که قدید (قورمهٔ معروف) کند، در خمبره ریزد تا در زمستان پربرف و دمهٔ توس که تهیهٔ اسباب خورش دشوار است آن را خرد خرد در کار خوراک کند. با این حال، آزرم و بزرگواری او در سخت‌ترین روزگار نیز بر کسی پوشیده نیست.

پارسی‌سرای خوش‌سخن هند، امیرحسن دهلوی، غزلی دارد با بیانی دلپذیر، اگرچه شاید مبالغه‌آمیز بنماید، ولی پیداست تا چیزکی نباشد چیزها نمی‌توان گفت. اندکی را نقل می‌کنم و خواندن ابیات دیگر را به خوانندگان می‌سپارم:

مابیم یک‌قبا شده، آن یک قبا گرو — در دست چرخْ خانه، بهای سرا گرو...
گر میهمان بیاید، جای نشست کو؟ — صفّه گرو، رواق گرو، بازْجا گرو
شرمنده مانم از پی ترتیب نانشان — قزغان گرو، تغار گرو، آسیا گرو
کس نیست تا که کوزهٔ آبی دهد مرا — شادی گرو، ملیح گرو، زیرکا گرو...
(دیوان ۳۲۷)

(این سه، از نامهای نوعیِ غلامان و کنیزان است.)

امّا انوری، سخنوری هرچند هنرمند، لیکن تا بخواهی گستاخ و شرم از چشم شسته؛ همه چیز را ولو با باج‌خواهی و تهدید به هجوگویی از اهل تمکّن می‌خواهد و می‌ستاند: از اسب و استر و علوفهٔ آنها تا کاغذ و گوشت و سکنجبین و باده و نقل آن. ابایی نیز از ابراز این‌که جامهٔ زیر و روی او هم از این و آن است ندارد:

طاق بوطالب نعمه‌ست که دارم ز برون — وز درون پیرهن بوالحسن عمرانی
(دیوان ۲، ۷۵۴)

حکایت او بیش از آن‌که به نیاز گذران زندگی بازگردد گرایش به خوشباشی و عیاشی به هر بهایی و از هر رهگذری است. چنان اهل ریخت و پاش است که گروهی این بیت سعدی را اشاره به او دانسته‌اند:

ابلهی کو روز روشن شمع کافوری نهد
زود باشد کش به شب روغن نبینی در چراغ

(گلستان ۶۸؛ نیز نک. توضیح مصحح، ۲۶۹، که ظاهراً موافق ارتباط مذکور نیست.)

خواه اشارهٔ یاد شده به انوری باشد و خواه نه، به هر حال اصل مطلب یعنی شیوه و منش او انکارپذیر نیست. به این نمونهٔ شگفت‌انگیز از سخت رویی و باژخواهی او بنگریم؛ پیداست اتکای او به توان سخنوری و زبان تیز خویش است؛ زبانی که خردکنندهٔ هر آن کسی است که به‌هر دلیلی نخواهد نم پس دهد و مراد شاعر را برآورد (بیان البته هنرمندانه است):

خواجه اسفندیار! می‌دانی — که به رنجم ز چرخ رویین‌تن...
باده‌ای چون دَم سیاووشان — سرخ، نه تیره چون چهِ بیژن
گر فرستی، تویی فریدونم — ور نه، روزی ـ نعوذ باللّٰه ـ من
همچو ضحّاک، ناگهان پیچم — مارهای هجات بر گردن
(دیوان ۲، ۷۰۴)

این درخواست دستوروار شاعر را، که بر یک خواجه «به تهدید چشم می‌دراند»، بسنجید با قطعه‌ای از خواجهٔ شیراز، فرزند برومند نامور این سرزمین، در خواهشی از یکی از خواجگان. شاعر حتی برای دریافت وظیفه، یعنی کمترین حق مسلّم خویش، چنان با شرم و ترس سخن می‌گوید که پنداری گناهی بزرگ مرتکب شده است. در تحلیل این شعر، به‌ویژه روی سخن با کسانی است که فقر یا غنا و شدّت یا رخا را در زندگی خواجه نه چونان حالی متغیّر و متناوب بلکه چیزی یکرویه و یکسره و همیشگی می‌انگارند:

به سمع خواجه رسان، ای ندیم وقت‌شناس — به خلوتی که در آن اجنبی صبا باشد
لطیفه‌ای به میان آر و خوش بخندانش — به نکته‌ای که دلش را بدان رضا باشد
پس آنگهش ز کرم این‌قدر به لطف بپرس — که: گر وظیفه تقاضا کنم، روا باشد؟

ببینید، حرف از وظیفه و مرسومی یا همین حقوق ماهانه‌ای است که لامحاله پیشتر «مُجریٰ داشته» یا به قول ما بریده و برایش تأمین اعتبار شده، نه چیزی بیشتر یا از گونهٔ عایدیهای گهگاهی و بازبسته به الطافی که «گاه هست و گاه نیست». خواجهٔ مربوطه هم به‌گمانم یکی از عوامل اجرایی در همین ارتباط باشد چون مضمون تقاضا دلالتی جز این ندارد. حدس دیگرم این است که شاعر کمابیش گرفتار تنگنایی بوده بدان‌سان که ناگزیر شده قدری قبل از موعد پرداخت، درخواستی با این همه مقدّمات و آب و تاب برای دریافت آن بکند. اگر فرضاً پول و پَله‌ای در آن حدود در بساط داشت تا حتی ماه را به آخر برساند چه دلیلی برای چنین درخواست شرمگِنانه‌ای می‌بود؟ لحظه‌ای شأن و شوکت دانش و شاعری او را به‌نظر آورید تا ببینید چه مایه دردناک و

تأمّل‌انگیز است تمامت قضایا: نخست با جلب قلب ندیم یا پیشکار خواجه و تأکید بر زمان مناسب برای انتقال تقاضا، لقب تعارفیِ و تعریفی «وقت‌شناس» را قید می‌کند چون اگر خواجهٔ بی‌پیر حال خوش و شنگولی نداشته باشد پیداست شاعر همین تسریع چندروزه در پرداخت را باید در خواب ببیند. آنگاه از ندیم می‌خواهد ابتدا حتماً با لطیفه‌ای از آن دست که خواجه را به خنده می‌اندازد مزاجش را آمادهٔ پذیرش درخواست کند. این همهٔ کار نیست چون ندیم، پس از به اصطلاح «جوک» خنده‌دار گفتن، باید به آرامی و نجواگونه («به لطف» یعنی همین) از خواجه بپرسد: آیا اجازه می‌فرماید خواجهٔ بزرگ نامور، آن هم «تقاضا»ی راتبه (احتمالاً به صورت کتبی و از طریق اداری) کند؟

نمی‌دانم آیا شمای خواننده مثل بنده دلتان از ماجرا به درد آمده است یا نه. به هر حال، این شعر مسلّم از خواجه است و موجود در تمامی طبعهای معتبر دیوان. وانگهی، این دیگر مثلاً غزل نیست که با استعارات و مبالغات معمول در غزل درآمیخته باشد. قطعه است و کاملاً صریح، یعنی قِطاعی از جریانات واقعی و روزمرّه در حیات عادی شاعر. بنابراین، آنچه رفت به گمانم پاسخی روشن به مسألهٔ فقر یا غنای حافظ، دست‌کم در برخی مقاطع زندگی او، بوده باشد.

می‌توان چون برخی آرمانگرایان با پشت گوش انداختن مقتضیات زندگی و روزگار گذشته درس اخلاق داد که چرا شاعر به زعم ایشان مثلاً عزّت نفس ندارد و از راه ستایشگری گذران می‌کند، می‌توان مانند مولانا بر هرچه مدّاح و ممدوح تسْخَر زد و چه و چه. امّا در عالم واقعیّات قدیم، وقتی شاعر ممرّ مهمی برای اعاشه جز شعر و هنر ندارد (مثلاً نه از «تَرَکهٔ عَمّان» به قول سعدی نصیبی می‌برد و نه چون صوفیانْ چیزی از «نذر و فتوح صومعه» به او می‌رسد)، آنگاه که از شرمندگی در وجه کفاف اهل و عیال کارد به استخوانش می‌رسد، چه جای چنین افاضاتی؟ در باب شاعری که مایهٔ اعتبار و سرافرازی روزگار بلکه روزگاران است، بر امرا و مصادر عصر است پاس هنر او و یادکرد نیک خویش را در سخن او داشتن، نه چنان‌که دیدیم وی را با همهٔ عزّت نفس و ابای طبع برای وجه مقرّر خود وادار به درخواستی دریوزه گونه کردن.

در تاریخ شعر پارسی به گمانم هیچ‌کس بهتر، استوارتر و ژرفتر از نظامی به بیان حقِ فضل و هنر شاعر و ضرورت شناخت این حق مسلّم از سوی زعمای مملکت نپرداخته است. از اقوال و اشارات او در این مقوله در مطاوی منظومه‌هایش می‌توان

مجموعه‌ای تأمل‌انگیز فراهم ساخت که به‌خوبی بیانگر دیدگاههای پیشینیان فرزانهٔ ما در باب ارج و عظمت اثر هنری، یعنی حاصل رنج و مرارت شاعر و هنرمند در لحظه لحظهٔ همان زندگی است که برای گروهی تافتهٔ جدابافته در خواب ناز یا ناز و نعیم می‌گذرد. هرآنچه او دربارهٔ هنر و حرمان خویش و در عین حالْ دغدغهٔ ارزش هنر را داشتن گفته، در باب هر هنرمند نابغهٔ دیگر، از جمله حافظ، نیز صادق است:

کسی کو بر نظامی می‌برد رشک — نفس بی‌آه بیند، دیده بی‌اشک

(خسرو و شیرین ۴۴۶)

آنگاه شرح می‌دهد که برای خلق یک بیت یا مصراع چه رنجی بر خود هموار می‌کرده و به اصطلاح از این دنده به آن دنده می‌شده و به خود می‌پیچیده است. چنین شاعری چرا باید فراوردهٔ آفرینش هنری خویش را رایگان، به‌ویژه به زرداران و زورمداران، بدهد؟ بسی شایان توجّه است که نظامی از تسلیم اثر خود به قَدَرقدرت‌هایی که تقدیم و تصدیر اثر شاعر را به طریق تهدید و قهر و قلدری (به قول خودش شیوهٔ «سرهنگی») می‌طلبند سخت می‌پرهیزد و، گذشته از بهای کافی در برابر آفریدهٔ مهارت و مرارت خویش، فهم و فرزانگی خریدار مروارید هنر را نیز لازم می‌شمرد. ستایشگری و ابراز چاکری در قبال ممدوح (با همهٔ حسن و قبح آن) چیزی است و ارج و اجر هنر چیزی دیگر. به دیگر سخن، همان نظامی که خطاب به بهرامشاه می‌گوید:

با فلک آن شب که نشینی به خوان — پیش من افگن قدَری استخوان

کاخر لاف سگی‌ات می‌زنم — دبدبهٔ بندگی‌ات می‌زنم

(مخزن ۳۶ـ۳۷)

هم او درخصوص ارزش بی‌اندازهٔ سخن، از جمله هنر خویش، می‌فرماید:

مرا مشتری هست گوهرشناس — همان گوهر افشاندن بی‌قیاس...

ولیکن ز سنگ‌آزمایان کوه — پی من گرفتند چندین گروه...

برآشفتم از سختی کارشان — ز بی‌وزنی بیع بازارشان

که بیّاعی دُر نه سرهنگی است — پسند نوا در هماهنگی است

چو در بیع دریا نشیند کسی — خزینه به دریاش باید بسی

(اقبالنامه ۲۸۷ـ ۲۸۸)

نظامی برای آن‌که این کار و رفتار او را برخاسته از آزمندی ندانند گوشزد می‌کند که معاش وی در حدّ بسنده است:

تهی نیست از ترّه‌ای خوان من — ز ناتندرستیست افغان من
(همان ۲۸۹)

اِبای طبع او و روی نینداختن او به این و آن، و از جهت دیگر، اثر ارجمند هنری را در پی اندک وجهی به دست این و آن نسپردن، حتی سبب شده است تا عدّه‌ای وی را مرّفه و بی‌درد بخوانند، به صفت «آبِ خفته» (که می‌گفتند زر می‌شود)، اگرچه او از هنرش بهره‌ای که سزامند آن است نبرده است:

من که مشکل‌گشای صد گرهم — دهخدای ده و برون دهم...
نیست از نیستی شکست مرا — گله زان کس که هست، هست مرا...
بر طریقی رَوَم که رانندم — لاجرم آب خفته خوانندم...
(هفت پیکر ۴۶ـ۴۷)

مگر خواجهٔ شیراز را گروهی برخلاف گروه نخستْ زیاده آسوده‌خاطر نینگاشته‌اند؟ لیکن نظامی درد و دغدغهٔ هنر را نیز دارد. تعهّد او به هنر و ارزشهای آن است، تعهّدی نه چون آنِ برخی امروزیان ما با کوس و دهل.

باری، حافظ نیز کمابیش همین عوالم را به‌عنوان هنرمند تجربه کرده بود. مگر او کم «مخدوم بی‌عنایت» دید یا کم «رخت و پخت» خویش را با متاع کاسدش از اینجا به آنجا کشید؟ و باز مگر به رغم این حالْ کم محسود سست‌نظمان شد؟ مگر او از برخوردارانی چون سلمان و عماد فقیه چه کم داشت؟ یا از صوفی‌نمایی چون کمال خجندی، که گویا با فراهم ساختن سیورسات عیش شاهزادهٔ خُل‌وضع تیموری، میرانشاه، آن هم در خانقاه خود ظاهراً اوضاع روبه‌راهی داشت، و قضارا از حسد سایهٔ خواجه را با تیر می‌زد؟

حافظ درگاه‌نشین

درباب مدح، همه چیز را گفته‌اند و می‌توان گفت کمتر چیزی از آن از جهات محتوایی و شکلی ناشناخته است: حسن و قبح، باید و نباید، ضرورت یا عدم ضرورت آن به اقتضای اوضاع قدیم، درجاتی از اعتدال تا افراط، اوج و افول، خلوص از نظر اختصاص آن به صِرف ستایش در سده‌های چهارم تا ششم و آنگاه درآمیختن به دیگر معانی پس از آن، ساختار، شیوه‌ها، زبان و بیان و... پس نه نیازی به ورود به این مقولات داریم و نه مجالی. امّا از نظر نوع و معیار گزینش ممدوح از سوی

مدیحه‌سرا ملاحظات، نسبیّتها و شروطی وجود دارد که در تحلیل روحیات و علایق شاعر ستایشگر اهمیت دارد، و این نگارنده در جای دیگر، البته در حدّ وسع و مجال، مطرح کرده تا شاید پاسخی باشد به این‌که چرا برخی شاعران، ممدوحانی را برمی‌گزینند که پاره‌ای تردیدها درباره‌شان وجود دارد. (سعدی در غزل ۱۵۸ـ۱۶۲) پرسشی که در مورد حافظ نیز بیش‌وکم هست.

مدیحه‌سرایی، خواه و ناخواه و از هر دیدگاهی که بدان بنگریم، نه‌تنها به دلیل ارتباط آن با ضرورتها و مقتضیات زندگی قدیم و مناسبات خاص میان اهل شعر و ادب با دربارها و لایه‌های بالای حکومتی، به‌ویژه از آن روی که مدّاحان در آن روزگار نقش و تأثیری همچون رسانه‌های امروز داشتند، با تاریخ سخن پارسی گره خورده، بلکه شماری فراوان از شاهکارهای ادب ما در همین معنی پدید آمده است. گذشته از اثر حماسی سترگ فردوسی، این مدایح قصیده‌سرایان است که اوج توان و توانش زبان پارسی را در زمینهٔ بزرگداشت بزرگمردیها (خواه راستین و خواه برساخته)، کارهای نمایان، دلاوریها، دشمن‌شکنی‌ها، تدبیر و لیاقت مملکتداری، دهشها و جز اینها به دست داده است، چنان‌که به راستی حدّ نفاست، فخامت و استواری زبان پارسی را در آنها باید جست. «مرا از خود اندازه باید گرفت» که با خواندن برخی مدایح از امثال عنصری، انوری و ظهیر موی بر اندامم بر پای می‌خیزد؛ اگرچه چنان‌که می‌دانیم این عزّت و اعتلا پس از سدهٔ ششم سخت کاستی گرفت و قصیده دیگر کمر راست نکرد و حتی آمیختن آن به معانی غیرمدحی همچون زهد و اندرز و عرفان و معتقدات دینی و غیره آبی به روی کار آن نیاورد؛ یعنی اگر هم از بُعد اخلاقی قایل به اصلاحاتی از این رهگذر در محتوای قصاید شویم، از نظر شکل و بیان و زبانْ آن بنای استوار چکامه‌های پیش از آن را یکسره فروریخت؛ ضمن این‌که قصاید مدحی نیز از سدهٔ هفتم به بعد به دلایلی که در منابع مربوط بدان بیان می‌شود به مرور استواری و غرّاییِ تأثیرگذار خود را از کف داد و به‌ویژه در سدهٔ هشتم تا اندازهٔ بسیار با بیان و تعابیرِ خاصّ غزل درآمیخت، چنان‌که در مطالعهٔ برخی قصاید حدود این ایام گویی همان غزل را می‌خوانیم.

باری، مدح و مدیحه‌سرایی، خاصّ ادب پارسی نیست بلکه در تاریخ ادبیات دیگر ممالک به‌ویژه در مشرق زمین و حتی غرب نیز وجود دارد. در زبان انگلیسی، شعر مدحی را panegyry و مدح گفتن را to panegyrize یا to praise می‌گویند. البته مدایح موجود در تاریخ ادبیات مغرب‌زمین نه در کمّیّت با شعر مدحی ما قابل قیاس است و

نه در کیفیت یعنی ارزش و اعتلای سخن و یا عنصر مبالغه و غرّایی، لیکن به هر حال در سده‌های میانه و عصر رنسانس و کلاسی‌سیزم در غرب کمابیش رایج بود، امّا فراموش نکنیم این سنّت که شاعر به پاس حمایت پادشاهی یا بزرگی از وی الزاماً به مدح او بپردازد در غرب روایی نداشت یعنی ستایش کسی تنها بستگی به تمایل خود شاعر و تأثیری که شخصیت حامی او یا هر بزرگی دیگر بر او می‌گذارْد داشت. (در صورت تمایل به ملاحظهٔ نمونه‌هایی از ستایشگری در ادب غرب، بنگرید به ستایش ویرژیل از اکتاویوس اگوستوس در: اِنه‌اید ۱۷؛ نیز مدح هوراس دربارهٔ همان اگوستوس در مجموعه‌ای به نام سرود پیروزی در: باکنر تراویک، تاریخ ادبیات جهان ۱، ۱۷۳.)

و امّا دربارهٔ مدح و ارتباط آن با نظام ارزشگذاری گذشتگان ما سخن بسیار است اما به این بسنده می‌کنم که در برابر آن‌همه شاعر مدیحه‌سرا در تاریخ ادب پارسی، کسان بسیار، به‌ویژه از عرفا و حکما، مدح را مغایر با ارزشهای اخلاقی می‌دانستند، لیکن کسانی نیز که مدح را روا می‌شمردند می توانستند مستنداتی به اندازهٔ کافی مبنی بر روا بودن مدح در اختیار داشته باشند تا دیگران آن را مغایر با نظام اخلاقی ندانند، مثل «حکم تردّد کردن به نزدیک سلاطین آن است که اگر سلطان عادل باشد او خود از آن هفتگانه است که رسول(ص) فرموده است: سَبعةٌ یُظِلُّهُمُ اللهُ فی ظِلِّ عرشِهِ یومَ لا ظِلَّ الّا ظلّه، و نظر در او عبادت است، و اگر ظالم باشد دوری ازو واجب است الّا که مضطر گردد و به‌ضرورت نزدیک او باید رفتن.» (فصوص الآداب ۱۱۶).

در تاریخ ادب ما تنها شماری اندک از شاعران از مدح‌گویی پرهیخته‌اند. از میان غزلسرایان نامور، مولانا، عراقی، سیف فرغانی و اوحدی (جز مدح سلطان ابوسعید در جام‌جم) هرگز مدح نسرودند. (پیداست مدح را باید با نعت یا منقبت، یعنی ستایش مقدّسان و بزرگان دین و عرفان و دانش و ادب، فرق نهاد؛ مثلاً ستایش عراقی از شمس‌الدین جوینی یا صاحبدیوان به دلیل دانش و فضل و کرم او نعت است. نک «عشّاق‌نامه»، کلیات عراقی ۳۳۳.) شاعران مذکور عارف‌اند، امّا برخی عارفان هم مدح سروده‌اند. سنایی، اگرچه سخن از دگرگونی روحی او در میانسالی در میان است و صاحبنظران معتقدند باید بین اشعار وی قبل و بعد از آن تفاوت گذارد، لیکن او به شهادت آثارش پس از تغییر احوال نیز مدیحه‌سرایی را یکسره یکسو ننهاد، مثلاً در حدیقه، که زادهٔ دوران تکامل معنوی اوست، نیز بارها مدح بهرامشاه غزنوی گفت و حتی مطابق سنّت بعضی مدایح به توصیف اسب ممدوح هم (همچون قصیدهٔ

معروف منوچهری: ای نهاده بر میان فرق جان خویشتن...) پرداخت. (حدیقه ۲۳۹) عطار، با وجود آن درجه از عرفان، مدایحی برای سلطان وقت سرود. (نک. دیوان، قصیده‌های ۱۲ و ۲۵، که این یک به صورت غزل ۱۷۴ تکرار شده است.) مولانا خود از مدح بیزار بود و ستایشهایش جز به‌طریق نعت و منقبت نبود، لیکن فرزندش سلطان ولد بارها مدح شاهان و امیران عصر گفت. (برای نمونه، دیوان ۴۷۱ـ۴۷۴، ۴۸۰، ۴۸۴) از عارفان پس از حافظ که مدیحه سروده‌اند به ذکر شاه داعی شیرازی (ف ۸۷۰) بسنده می‌کنم (مثلاً در مثنوی در مدح سلطان ابی‌المعزّ عبدالله، دیوان ۲، ۲۹۵ـ۳۰۲). و امّا از میان شاعرانی که گرایش به تصوّف و عرفان دارند (مثل خود خواجه) سعدی، چنان‌که می‌دانیم، اشعار مدحی خویش را به اندرز اخلاقی و عرفان درآمیخت، ضمن این‌که در مدح هیچگاه پای از حدّ اعتدال فراتر نگذارد. امّا شاگرد و ارادتمند سعدی، سیف فرغانی (ف قبل از ۷۴۹) قصایدش در موعظه و عرفان، سوگ سالار شهیدان و نظایر اینهاست. او اگر هم گاهی پادشاه را مورد خطاب قرار می‌دهد برای دعوت وی به دادگری و نیکوکاری است. (برای نمونه: دیوان ۱، ۱۷۳، قصیدهٔ ۷۷؛ مدح غازان در قصیدهٔ ۸۰ هم به لحاظ اسلام آوردن او و نیز تقاضای قطع دست ظَلَمه از تعدّی به خلق است.)

و امّا حافظ، با چندین قصیده و قطعهٔ مدحی و حدود یکصد غزل مدحی و مدح‌آمیز مسلّم (طبق شمارش من) و تعدادی دیگر که کمابیش ابهامی در مدحی بودنشان هست خود را به‌عنوان مدّاحی حرفه‌ای می‌شناساند. از معدود قصاید حافظ برمی‌آید که مدایح او از جهت جوهره و درجهٔ مبالغه، صبغهٔ قصاید سده‌های پنجم و ششم دارد و تفاوتی با مدایح معتدل:

گر در خیال چرخ فتد عکس تیغ او — از یکدگر جدا شود اجزای توأمان...

گردون برای خیمهٔ خورشیدفلکه‌ات — از کوه و ابر ساخته پازیر و سایه‌بان

و از نظر ارزش شکلی و زبانی در نهایت متوسط است و از دیدگاه بیان، همچون دیگر قصاید این سده و حتی بیش از سدهٔ هفتم، دارای عناصر فراوان غزلی. محتوای تصوّف و عرفان به صورت مفاهیم و مصطلحات آن به وضوح در آنها مشهود است. آمیزه‌ای از هردو ویژگی اخیر را می‌توان در این بیت دید:

به هیچ زاهد ظاهرپرست نگذشتم — که زیر خرقه نه زنّار داشت پنهانی

که درست مثل غزلیات اوست. در مدح ابواسحق هم حکمت نهفته در ناکامیهای او را این می‌داند که دل وی صفای ناشی از ریاضت پیدا کند و... در هر حال بیشترین هنر

حافظ در زمینهٔ غزلهای مدح‌آمیز اوست (که در بخش مربوط به شیوه و شکل بدان خواهم پرداخت.)

و امّا چنین پیداست که دوستداران خواجه، آنگاه که تضادّی میان «بندهٔ پادشه» و تورانشاه و «آصف عهد» با «بندهٔ عشق» مشاهده می‌کنند، وقتی می‌بینند درگاه‌نشین و خاکبوس قدم و آستانهٔ این شاه و آن وزیر از نشستن بر در ارباب بیمروّت دنیا نهی می‌کند یا به آب چشمهٔ خورشید دامن تر نمی‌کند به راستی از آمیزش این دو ناساز در شگفت می‌شوند و هنگامی که از گشودن این گره کور فرومی‌مانند بی‌درنگ روی به دستاویزهایی می‌آورند شگفت‌تر از اصل موضوع. مثلاً یا خوبیها و شایستگیهای ستودگان او را پیش می‌کشند تا شاید بتوان با گنجانیدن آنان در کلّ نظام ارزشی شاعر به حلّ این دشواری توفیق یافت بدین‌سان که ادّعا شود ممدوحان نیک، در مآل می‌توانند از سنخ محبوب آسمانی باشند و لذا ناسازگاری در میان نیست؛ امّا آیا می‌توان مدّعی شد که همهٔ ممدوحان حافظ نیکوسیرت و راست‌کردار بوده‌اند؟ و یا با نادیده گرفتن قصاید او، دربارهٔ مدایح موجود در غزلهای وی می‌گویند: حافظ غزل را به خاطر دل خود می‌سروده ولی گاهی یکی دو بیتی در مدح بدان می‌افزوده تا دل ممدوح را هم به دست آورد و زندگی‌اش لنگ نماند و باید این را همچون زائده‌ای بر غزل او انگاشت یا مثل روغنی ریخته که وقف امامزاده می‌شود. البته در اینجا هم چندین غزل تمام‌مدح را لحاظ نمی‌کنند. وانگهی، زائده چه معنایی دارد در حالی که برعکس، بسیاری از غزلهای او قافیه‌شان به گونه‌ای تمهید شده تا مشمول نام یا لقب همان ممدوحان شود و به عبارت دیگر، کلّ شعر تابع مدح است؟ جالب توجه این‌که در مواردی فراوانْ مدح با عرفان درآمیخته، یعنی آمیزه‌ای از شمار به اصطلاح دین و دنیا یا اینجهانی و آنجهانی. جالب‌تر این‌که تعدادی از آنها از بهترین سروده‌های عارفانهٔ خواجه‌اند. (برای نمونه، غزلهای ۱۱، ۱۲، ۱۷، ۲۹، ۳۵، ۴۸، ۴۹، ۵۰ و... این نمونه‌ها را تنها از ۵۰ غزل از ابتدای دیوان داده‌ام.) این مسأله‌ای است که در درجهٔ نخست، باورمندان به قداست خواجه یا کمال او در عرفان باید برای خود حل کنند، اگر حل‌شدنی باشد؛ ولی حلّ آن مطمئناً با توجیهات کذایی ممکن نخواهد بود. این نگارنده باز تأکید می‌کند که به هیچ روی از نظرگاه اخلاقی به مدح و مدیحه‌سرایی نمی‌نگرد و مطابق همین نگرش معتقد است که حافظ چونان یک شاعر و بنا بر معیارهای ادبی و هنری، کار خود را در این‌گونه غزلها و در آمیزش دو معنی یا زمینهٔ ظاهراً مغایر یکدیگر به خوبی انجام داده است؛ ضمن این‌که این‌گونه بهره‌گیری‌های

ابزاری از تصوّف و عرفان، خاص حافظ نیست بلکه از بسی پیش از او در بین شاعران سابقه داشته است. (در گفتارهای آتی بحثی دربارهٔ این بهره‌گیریهای ابزاری از تصوّف و آمیزهٔ یاد شده خواهم داشت.) همچنین مطابق سنّت شعری، غلّو در مدح را عملاً نمی‌توان مغایر با علوّ روح و اِبای طبع سراینده دانست (هرچند شاید تهذّب‌گرایان جز این بیندیشند.) نکتهٔ دیگر این‌که خواجه در موارد متعدّد، مدح را به گونه‌ای می‌گوید که با عرفان مشتبه می‌شود، یعنی خواننده، ممدوح را با معشوق اشتباه می‌گیرد. گمان نمی‌کنم در دنیای شاعری، کار آسانی باشد ولی خواجه چنان ماهرانه سخن می‌گوید که خواننده ممکن است بر عارفانه بودن شعر پای بفشارد. چند مورد را از آن در ضمن شرح غزلهای ذی‌ربط مشخص و توضیح خواهم کرد، لیکن اینجا به یک نمونه بسنده می‌کنم.

گمان می‌کنم شما نیز از کسانی باشید که غزل به مطلع زیر را عارفانه می‌دانند:

خلوت‌گزیده را به تماشا چه حاجت است؟

چون کوی دوست هست، به صحرا چه حاجت است؟...

من هم مثل شما می‌اندیشیدم و هنوز هم از خلاف آن اطمینان کافی ندارم، امّا می‌خواهم تردیدی در عارفانگی آن بکنم؛ بالاخره فرض محال که محال نیست. خواهشم این است که قدری همراه با من در غزل باریک شوید:

۱. واژهٔ «حاجت» به‌عنوان عنصر ثابت در ردیف، نخستین قرینهٔ تداعیگر «احتیاج» است.

۲. گذشته از ردیف، بیتهای ۲ و ۳ در بیان نیاز شخص شاعر به مخاطب و تأکید مجدّد بر آن است. باید پرسید چرا دو بار؟ اگر خطاب به حضرت حق باشد آیا همان یک بار بسنده نیست؟ البته ممکن است تکرار را در اظهار نیاز، حمل بر شدّت آن کنیم، امّا احتمال دیگر این است که مخاطب قدری گوشش برای شنیدن این چیزها سنگین است، یا خود را به نشنیدن می زند.

۳. ابیات ۴، ۶ و ۸ دقیقاً حول یک چیز است: مخاطب به‌خوبی وضع و حال گوینده را می‌داند. به دیگر سخن، سه بار چیزی را می‌گوید که نیازی به گفتنش بیش از یک بار نیست.

۴. باز در دو بیت آخر، یک حرف واحد دو بار بازگو می‌شود: «مدعی»، بیزاری گوینده از او و بیهوده بودن وجود او و جدال با او.

یکی از نکات بسیار مهم این است که شعر سمبولیک، البته اگر از زبان شاعری توانا

در این زمینه همچون خواجه سروده شود، معمولاً بافتی فشرده دارد و بنای آن بر حدِّ اقلِّ نشانه‌ها یا نمادها با حدّ اکثر گسترهٔ مفهومی آنهاست، یعنی تکرار مکرّر در مفهومی واحد، از نوعی که در این شعرْ بیش از سه مورد مشهود است، در آن روا نیست. (مرادم نه آن‌گونه تکراری است که به عین کلام در شعر سمبولیک جدید ما به قصد تأکید یا به‌عنوان سرنخی برای خواننده در جهتْ بخشیدن به ذهنیّت او در موضوعِ دلخواه شاعر صورت می‌گیرد.) به راستی در کدام شعر نمادگرای خواجه چنین تکراری در چند مورد سراغ دارید؟ آیا جز این است که این تکرارها می‌تواند خطاب به یک آدم برای جلب توجه او به نیاز گوینده یا به اصطلاح «شیرفهم کردنِ» وی باشد؟ تازه در بیت ۸ دو واژه با دو مفهومِ وابسته به یکدیگر آمده: «وظیفه» و «تقاضا»ی آن. البته ایهام در «وظیفه» (الف. مقرّری و مستمرّی؛ ب. بوسه، به اعتبار لب یار) چیزی را عوض نمی‌کند چون در صنعت «حسن طلب» (که به گمان بنده شامل این بیت نیز هست) بسیار معمول است. سرانجام در باب «مدّعیِ» هنر (= فضیلت) می‌توان حدس زد که عاملی بازدارنده یا مزاحم در راه وصول شاعر به مطلوب خویش بوده باشد، زیرا از دو بیت ذی‌ربط برمی‌آید که دارای تعیّن یا عینیّت است یعنی فردی احتمالاً مشخص آماج طعن قرارگرفته است.

حال، در صورت صحّت حدس من، آیا می‌توان نتیجه گرفت که شاعر قصد فریب ما و سرگشته کردنمان را میان دو مخاطب انسانی و آسمانی دارد؟ به هیچ روی؛ مشکل نه از او و شیوهٔ کار او بلکه یا از ماست که در تشخیص مخاطب گوینده وا می‌مانیم، ضمن این‌که عادتاً اصراری هم داریم تا قضیه را یکسره و یکسویه کنیم، و یا از زبان است، و دلیل آن هم روشن است: ما برای دو نوع مخاطب مذکور فقط یک زبان در اختیار داریم. از همین جهت، مشکل تشخیص محتوای عرفانی از غیرعرفانی بزرگترین مسألهٔ غزل پارسی است. دلیلی دیگر در ردّ فریبکاری شاعر این است که شعر چندمنظوره وجود خارجی ندارد و به فرض هم که وجود داشته باشد آن‌قدر بی‌رمق و بی‌هویّت است که به هیچ منظوری دلالت درستی ندارد. خلق هر اثر خوبی هم غالباً تابع قصد و آگاهی قبلی است. (نک. نورتروپ فرای، تحلیل نقد ۲۹۴؛ البته این موضوعات در تحلیلهایی که در جای خود خواهم داشت بیشتر شکافته خواهد شد.) پس دیگر چه محلّی برای انتساب مشکل موجود به شخص شاعر باقی می‌ماند؟ به هر حال، مدح و مدیحه گویی تا حدود زیادی می‌تواند بیانگر نظام ارزشی و ارزشگذاری حافظ و دیدگاههای او دربارهٔ نهادهای حکومتی و اداری عصر باشد.

بدین‌سان، و همچنان‌که پیشتر گذشت، از آنجا که نمی‌توان همهٔ ممدوحان او را مطلقاً و از هر جهت موجّه و مطلوب خواند می‌توان نتیجه گرفت که خواجه در این خصوص چندان تهذّبگرا یا مشکل‌پسند نبوده، یا اگر هم در ذهن چنین بوده عملش با آن همخوان نبوده است. به دیگر سخن، او نیز مثل سلف خویش، سعدی، به حدّ اقلّی از آسودگی و معیشت خلق یا زیاده در معرض گرفت و گیر احتساب یا خراج و غیره نبودن آنان بسنده می‌کند. با توجه به تأکید حافظ بر بی‌آزاری یا دقیقتر: کم‌آزاری، باید گفت هر حاکمی که نظام حکومتی‌اش بر همین پایه باشد و بگذارد که خلق راه خود را میان مسجد و میخانه به طیب خاطر برگزیند می‌تواند مقبول و ممدوح او باشد، ضمن این‌که با آنان هم که دلیلی بر شایستگی‌شان نداریم (امثال نصرةالدین یحیی، شاه‌یزد) مدارا می‌کند و می‌سازد. در هر حال، اگر باز نخواهیم در این باب نیز بنا را بر مبالغه یا توجیهات آنچنانی بگذاریم، باید به نسبیتی از این نظر در مورد خواجه خرسنده شویم و قدردان او باشیم که با امیر مبارز جز از در طعن و قدح درنیامد و امثال محمود را، خواه به لحاظ دنائت طبع او و خواه رعایت جانب ممدوح مقتدر خویش و برادر وی، شاه شجاع، هرگز نستود، و هیچگاه خاطر و خاطرهٔ دوست مقتول خود، ابواسحق، را به دست فراموشی در تصاریف روزگار نسپرد. این درست در حالی است که امثال خواجو و عماد فقیه، با همهٔ دعوی مکرمت و معرفت، به قول مردم، هم از توبره می‌خوردند و هم از آخور، یعنی هم ابواسحق را مدح گفتند و هم کشندهٔ او مبارز را. خواجو پس از آن همه مدایح مبالغه‌آمیز دربارهٔ شاه شیخ، شاه محتسب را زنده کنندهٔ نام نوشیروان در دادگری می‌خواند (دیوان ۵۹۵) و شادیانه برای ختنه‌سوران پسرش می‌سراید (همان ۵۹۱). «تو گفتی فرامرز هرگز نبود». عماد هم مثل خواجو و نظیر آن همه مدّاح عافیتگرا یا به‌قولی «واقع‌بین» دیگر. (نک. دیوان عماد: مدح ابواسحق ۳۴۴ـ ۳۴۵، مدح مبارز ۳۱۲، ۳۲۹، ۳۳۲ـ۳۳۳، ۳۳۳ـ ۳۴۵ و...) گفتنی است که حافظ در این نجابت طبع هم تنها نبود، چون آزادهٔ پاکزادهٔ زاکان، عبید، نیز قدری قبل از خواجه، شیفتگی‌اش را به شاه شیخ در ستایشهایی پرشمار نشان داد و از مبارز، چه در «موش و گربه» و چه در دیگر بخشهای آثارش جز به طنز و تمسخر سخن نگفت و جز چهره‌ای کاریکاتورگونه به کمک کلمات از وی به تماشا نگذاشت. البته او نیز شاه شجاع را همچون حافظ می‌ستود و شمار او را از پدرش جدا می‌کرد. پیداست عبید، که جای چنگیز را در صدر «درک اسفل» می‌دانست (کلیات ۱۷۲) به هیچ سفّاک دیگری چون مبارز (که اگر چنگیز در سبعیّت خود نیز صادق بود، مبارزْ

ریاکاری را نیز به تمامی داشت) رحم نمی‌کرد. در صحنه‌ای که اسب گربه پی شده و موشان گمان می‌کنند کارش تمام است ناگهان برمی‌جهد و خصم را تارومار می‌کند، که احتمال می‌دهم بازسازی لحظه‌ای باشد که مبارز در برابر ابواسحق کم مانده بود کشته شود، لیکن جان به‌در برد و سرانجام غالب آمد. حافظ و عبید مبارز را درست مثل یکدیگر می‌دیدند.

خواجه در عمر و عوالم مدیحه‌سرایی، همه چیز و همه کس و همه شیوه‌ای را آزموده است. از قوالب مختلف چون قصیده و قطعه و غزل، از منابعی مثل مدایح گذشتگان، تصوف و عرفان و قصص قرآنی و غیره گرفته تا همه سنخ ممدوح از شاهان درون و بیرون کشور، وزیران، خواجگان و دیگر مقامات مملکتی، عالمان دین و حکمت و دیگر دانشها، ممدوحانی بذّال مثل شاه هرموز که شاعر را نادیده و مدح او ناشنیده صلهٔ نیکو بخشیده، یا شاهان اهل ضنّت یا پرتوقّع از قبیل شاه یحیی، که در برابر مدیحهٔ خواجه هم نمی پس نداده و جام شاعر را «پرمَی» نکرده. در برابر یک ممدوح قدرقدرت (شاید شاه شجاع) روی آن را داشته است تا در وقت صبوحی او «جام زر» را از وی مطالبه کند، اما در قبال یک خواجه در مراتب فروتر، چنان‌که دیدیم، برای وظیفهٔ خود به چنان خجلت و خذلانی می‌افتد. شاید هم هریک از این دو حالْ مربوط به دوره‌ای متفاوت از زندگی او بوده باشد، الله اعلم.

در سطور پیش به آمیزشی میان مدح ممدوح و حمد محبوب اشاره رفت. حافظ‌پژوهی از غرب نیز نگاهی خاص خود به رابطهٔ این دو در شعر خواجه می‌اندازد: «به اعتقاد گوته، آنچه مدیحه‌سرا را به سرودن برمی‌انگیزد کمتر واقعیّت است بلکه مورد نظر شاعر بیشتر حاکمی ایده‌آل است که سروده می‌شود. از اینجاست که می‌توان دانست چگونه شاعری مدیحه‌سرا چون سنایی، سرانجام به راه عرفان کشیده می‌شود. او از ایده‌آلی والا به والاترین ایده‌آل پر می‌کشد.» (یوهان کریستف بورگِل، سه رساله دربارهٔ حافظ ۲۳). شاید این نیز پاسخی به چراییِ این‌همه گرایش خواجه به مدح باشد یا دست‌کم نظرگاهی که نمی‌توان نادیده‌اش انگاشت.

آنچه گذشت تنها کلیاتی دربارهٔ مدح در شعر خواجه بود. مطالب دیگری نیز در همین خصوص باقی است که به چگونگی مدح در غزل پارسی و از جمله حافظ و بررسی آن به منزلهٔ عنصری ساختاری مربوط است. (نک. زیر عنوان «شعر دلکش حافظ به مدح شاه».)

در مذهب ما

در این‌که حافظ بر مذهب تسنّن بوده یا تشیّع، پژوهندگان از دیرباز جستارهایی داشته‌اند، از جمله استاد معین، و بحث دقیقشان. (حافظ شیرین‌سخن ۳۵۰-۳۶۵) تنها عیب این پژوهش این است که چندین بیت از مستندات ایشان از آن خواجه نیست بلکه از چاپهای نامعتبر دیوان اوست، مثل قصیدهٔ: مقدّری که ز آثار صنع کرد اظهار.... و غزل: ای دل، غلام شاه جهان باش و شاه باش... در بیان ارادت به حضرت رضا(ع). نیز بیت خواجه در نعت «شحنهٔ نجف» (۲۹۰/۹) ممکن است تأثّری شاعرانه باشد از بیت خاقانی:

ره رو، خاقانیا، دوری منزل مبین　　　رو، که مدد می‌کند، همّت شاه نجف

(که برگرفته از طبع علی عبدالرسولی از دیوان خاقانی است. طبع سجادی بیت را ندارد.)

در باب مذهب خواجه نیز علی‌الرّسم بسیار بوده‌اند آنان که وقت خود و خلق را با استنادهای عجیب خویش به هدر می‌دهند، بی‌این‌که نتیجه‌ای روشن بتوانند گرفت.

۱. شواهدی می‌آورند بر تشیع او از این دست: مهدی دین‌پناه (۲۳۷/۶)، شحنهٔ نجف (۲۹۰/۹)، مردی زکَنندهٔ درِ خیبر پرس... (رباعی ۱۹)، قسّام بهشت و دوزخ، آن عقده‌گشای... (رباعی ۲۸)، این بیت مجعول:

حافظ ز جان محبّ رسول است و آل او
حقّا بر این گواست خداوند اکبرم
(حافظ قدسی ۲۲۴)

فرض کنیم آن دو رباعی و، به فرض مستبعد، این بیت از خواجه باشد؛ تمامی چند شاهد یاد شده چه چیزی را اثبات می‌کند؟ آیا بیان احترام و ارادت به اهل بیت نشانهٔ تشیع است؟ جملگی عارفان سنّی‌مذهب برای ائمّه احترام فراوان قایل بوده‌اند و به گمان این نگارنده به ایشان دست‌کم به چشم اولیای خدا می‌نگریسته‌اند. تذکرة‌الاولیاء عطار سنّی‌مذهب مشحون از ذکر نام امامان تشیع به تعظیم و تکریم است، و به همین‌سان دیگر منابع تصوّف متعلق به اهل تسنّن. در باب حضرت مهدی(ع) عزیز نسفی از مراد خویش شیخ سعدالدین حَمُّوی (هردو سنّی) نقل می‌کند که وقتی عزیز به وی، که در حق حضرت مهدی کتابها نوشته و تأکیدها کرده، می‌گوید: «یا شیخ، کسی که نیامده است، در حقّ وی این‌همه مبالغت کردن مصلحت نباشد» این سخن

سبب آزردگی سعدالدین می‌شود: «شیخ برنجید. ترک کردم و بیش از این نوع سخن نگفتم.» (الانسان الکامل ۳۲۱) به همین‌سان اعتقاد فراوان محیی‌الدین ابن عربی، عارف شهیر متسنّن در باب حضرت مهدی و مهدویّت. (نک. کامل مصطفی الشّیبی، الصّـلةُ بینَ التّصوّفِ و التّشیّع ۴۷۰.) و خواجه عبدالله انصاری، حنفی راسخ، خدای را به حرمت ائمهٔ دوازده‌گانه سوگند می‌دهد. (رسائل ۱۰۳)

۲. به همین‌سان عدّه‌ای دلایلی می‌آورند بر تسنّن خواجه، به همین اندازه نااستوار. هرچند او سنّی‌مذهب به‌نظر می‌رسد، لیکن سخن بر سر چگونگی استناد است. اینان می‌گویند حافظ سنّی است چون مطابق سنّت اهل سنّت در باب نماز میّت می‌گوید: چار تکبیر زدم یکسره... حال اگر این اصطلاح دلیل تسنّن بود چگونه سنایی، که بیشترین باور بر شیعی بودن اوست، به جای «پنج تکبیرِ» رایج میان شیعیان، همان «چار تکبیر» گفته است؟:

سه شراب حقیقتی بخوریم   چار تکبیر بر مجاز کنیم

(دیوان ۴۱۱)

ضمن این‌که بعید نیست تداول «چار تکبیر» مثلاً در تناسب با چهار جهت یا «چهار بالش گردون» و غیره بوده باشد. باید گفت «چار تکبیر» اصطلاح است و اصطلاح دقیقاً باید به همان صورت باشد که وضع شده است. دلیل رواج چار تکبیر نیز همین است، خواه در مورد سنّی و خواه شیعی؛ اگرچه گویا از حضرت صادق(ع) مروی است که رسول الله(ص) بر قومی چهار و بر قومی دیگر پنج تکبیر می‌گفت و هرگاه بر مردی چهار تکبیر می‌گفت متّهم می‌شد به نفاق. (حافظ قدسی ۵۶ ح).

اصلاً یکی نیست که به این حضرات که خود و بندگان خدا را سرگرم این حرفها می‌کنند و از لابِلای شعر شاعر، آن هم غزل او، در پی مذهب او می‌گردند بگوید: مگر غزل اساساً جای اظهار مذهب (اگرچه برخی شعرا چنین کرده‌اند) است؟ ضمن این‌که از اشعار غیرغزلی خواجه، نه رباعیها در شأن حضرت علی(ع) می‌تواند دلیل محکمی بر تشیّع باشد، و نه قطعهٔ «بهاءالحق والدین...» (نعت عالِمی سنّی) نشان تسنّن.

و امّا بر روی هم می‌توان احتمال داد که خواجه سنّی شافعی بوده باشد، به دلیل اکثریت نسبی اهل تسنن، به‌ویژه شافعیان، در شیراز آن روز. ظاهراً در مدارس دینی آنجا نیز، که حافظ پروردهٔ آنهاست، غلبه با آموزه‌های شافعی بوده است. قطعهٔ ۵ یعنی مادّه‌تاریخی که او برای بهاءالدین عثمان کوه‌گیلویی (سنّی شافعی) سروده نیز

می‌تواند یکی از دلایل بر این امر باشد. حمدالله مستوفی (سدهٔ هشتمی) دربارهٔ شیراز: «مردم آنجا اکثر لاغر و اَسمر و سنّی شافعی‌مذهب‌اند.» (نزهةالقلوب، المقالة الثالثة ۱۱۵)

و امّا آنچه بسی بیش از اینها اهمیت دارد منش خواجه است که، در عین حفظ باورهای دینی و مذهبی خویش، حتی به یک مورد از تعصب و جانبداری از عقاید مذهبی و مشربی در سراسر دیوان راه بروز نداده، و این خصیصه، با توجّه به جایگاه بلند او در علوم دینی، چشمگیرتر است. اگر او اهل ابراز تعصّب بود می‌توانست به‌ویژه در قطعات یا قصایدش آن را بروز دهد، همچنان‌که این دو قالب برای شاعران علاقه‌مند به این امورْ مکانی مناسب تلقّی می‌شده است. اگر این نگارنده خواجه را با آن‌که عارف به معنای مصطلح آن نیست برخوردار از درک و هضمی بالا از عرفان می‌داند، پاره‌ای از همین روی نیز هست. استنباط این معنی، خاصه در سنجش با دیگر سخنوران میسّر خواهد بود. گفتم که غزل مکان مناسبی برای بروز معتقدات واقعی شاعر نیست. اینجا هم می‌افزایم که: غزل معمولاً آرمانگرا و تلطیف‌کنندهٔ اختلافات و تعصبات عقیدتی است، یعنی ملاکی مطمئن برای استنباط باورهای واقعی شاعر نیست. پس بهتر است زیاده سخن‌پردازی بر مبنای آن در مورد باورها و پسندهای دینی شاعر (از جمله این‌همه نطقهای غرّا دربارهٔ عدم تعصب و...) نکنیم یا بس کنیم.

بارها در این دفتر، حافظ و سعدی را به دلیل اشتراک یا قرابت در این یا آن زمینه خواهم سنجید، لیکن در این خصوص باید سخن از تفاوت گفت. من، با آن‌که از کمترین دوستداران و ستایندگان شیخ اجل هستم، ناگزیرم بگویم او متأسّفانه در این موردِ بخصوص بسیار متعصّب، گاه قدری تنگ‌نظر، و احتمالاً حتی کم‌اطلاع از مذاهب و مسالک دیگر است. گمان می‌رود این جنبه از منش و اندیشهٔ سعدی، حکایت از برخی رسوبات ذهنی داشته باشد که شاید محصول تحصیل و تدریس در نظامیهٔ بغداد بوده است، محیطی سختگیر و بازدارندهٔ پرورش و پرواز فکر در فضاهای گسترده و گشاده، همچون عرفان و عوالم ذوقی. به هر حال، سعدی کمتر فرصتی را برای تحقیر اهل دیگر ادیان و مذاهب از دست می‌گذارد. از تمسخر همسایهٔ «جهود» در گلستان، بت‌پرست خواندن مغان (زردشتیان) در بوستان و غزلیات (که پیشتر بدان اشارت و ارجاع شد؛ اگرچه این باور حتی در عارفی چون عین‌القضاة هم هست که مغان را «کافر و بت‌پرست» می‌خواند: تمهیدات ۲۸۴؛ به هر حال تقسیم جهان به «دارالاسلام» و «دارالکفر» رایج بود) تا گبران را به سگ مانند کردن (بوستان

۱۷۸ ب ۳۴۸۹)، آنان را آلوده و بویناک نامیدن (همان ۱۷۹ ب ۳۵۰۸) و «مغان تبه‌رای ناشسته‌روی» (همان‌جا، ب ۳۵۱۵). پیداست تعصب است که چنین داوریهایی پدید می‌آورد، چون زردشتیان هرچه بودند به پاکیزگی تن و محیط زندگی بهای بسیار می‌دادند. تصادفی نیست که از شعر مغانه در غزلیات و دیگر آثار سعدی، برخلاف دیگر غزلسرایان سدهٔ هفتم، خبری نیست. البته چنین عادات و عصبیّتهایی در جامعهٔ اسلامی کمابیش وجود داشته و شاعران نیز از آن برکنار نبوده‌اند. بعید نیست که حافظ هم در قبال دیگر ادیان و آیینها همچنین می‌اندیشیده، زیرا از خلاف آن مطمئن نیستیم، لیکن در هر حال، این خود تفاوتی مهم است میان آنان که مانند خواجه دست‌کم چنین سخنانی را بر زبان نمی‌آورند و کسانی که چون شیخ در آن گشاده‌زبان‌اند. (بنای داوریهای این نگارنده نیز همواره بر شعر حافظ است، و نه آنچه صرفاً در ضمیر او جریان داشته است.) اندیشیدن به صلح کل یا فرارَوی از مرزهای «جنگ هفتاد و دو ملت» چگونه می‌تواند با چنین یکسونگریهایی سازگار باشد؟ نظامی نیز چون سعدی بارها با اهل دیگر ادیان و فِرَق و مسالک درمی‌آویزد تا برتری معتقدات خود را به رخ کشد. خلاصه، من کمتر شاعری را می‌شناسم که تعصب عقیدتی خویش را در شعر ابراز نکرده باشد. امّا حافظ، به گمان این بنده، در نقد عقاید و آرا تنها به حاصل اعتقادات می‌پردازد، نه خود گرایش به آنها. به عبارت دیگر، او فقط از «مطلق‌ها»ی اخلاقی که نزد همهٔ فرقه‌ها و نحله‌ها پذیرفته است جانبداری می‌کند و بس. مثلاً «شرب‌الیهود» فی‌نفسه و به دلیل انتساب به یهود برای او مذموم نیست بلکه از آن روی ناپسند است که شیخ و قاضی مسلمان چنین می‌کند. زهد فی نفسه بد نیست؛ زهد ریایی است که مردود است. نه مسلمانی و نه نامسلمانی، هیچ‌یک به اعتبار نفس خود نیک یا بد نیست بلکه ناجوانمردانه «رخنه در مسلمانی» کردن مذموم است. با این همه، در نهایت، «داوریها» را باید خاضعانه به «داور» و عدل و قضای او انداخت؛ میان خواست «شراب کوثر» و «پیاله» باید «خواستهٔ کردگار» را حَکَم قرار داد. حافظ (البته و در مجموع همچون بسیاری از غزلسرایان) در پی وصول به جوهرهٔ مشترک همهٔ ادیان و آیینهاست. او گاه به عمد و آگاهی، بنمایه‌های (= موتیفهای) مربوط به ادیان و آیینهای گوناگون را در یک شعر واحد گرد می‌آورد. (نک. ح غ ۱۹۸ و ۴۷۷.) همین جنبه از شعر حافظ یکی از دلپذیرترین ویژگیهای آن به‌ویژه برای مردم روزگار ما و تفکّرات غالب در این عصر است. نمی‌خواهم با مبالغه، خواجه را مبشّر تقریب و اتّحاد ادیان و مسالک بخوانم بلکه بدین بسنده می‌کنم که

خلاف آن یعنی تفرقه‌افگنی و تبعیض و تفاخر نسبت به این یا آن دین و آیین نیز در شعرش نمودی ندارد. همچنین او معمولاً وارد مضامینی حول یجوز و لایجوز دینی و مقولهٔ حلال و حرام شرعی نمی‌شود، در حالی که چنین مضامینی در اشعار کسانی چون سنایی، انوری، خاقانی، نظامی، عطّار، مولانا و سعدی وجود دارد. حافظ به‌طور معمول هرگاه هم که به چیزی از مقولهٔ امر معروف و نهی منکر می‌پردازد آن را به نظرگاه کلّی و انسانی پیوند می‌زند. برای مثال، نهی از خوردن مال اوقاف، نهی منکر از نظر شرع است، لیکن وقتی خواجه آن را با حرامی دیگر (مَی) می‌سنجد به قصد آن است که اساساً از محدودهٔ اوامر و نواهی شرعی خارج شود و به آن جنبه‌ای انسانی ببخشد. این راهی است که او در غزلسرایی برای خود اختیار کرده و موفق نیز از کار درآمده است چون، قطع نظر از این‌که عقاید واقعی و عملی او چه بوده، توانسته است در عرصهٔ غزلْ چهره‌ای آرمانگرا و انسانی‌اندیش از خود در چشم مخاطبان اعصار و ازمنهٔ مختلف ترسیم کند.

زحمتی از مردم نادان

خواجهٔ شیراز، چنان‌که بارها و در مقولات متعدّد گفته‌ام و خواهم گفت، این اقبال و سعادت را داشته که عدّه‌ای (معمولاً بی‌اطلاع یا کم‌آگاه از جریانات شعری) حاصل ابتکارها و دستاوردهای دیگران را به او نسبت دهند. امّا در یک چیز با بداقبالی روبرو شده، و آن این‌که تمامی فراخنای شعر و ادب پارسی، از شعر شاعران عیاش و خوشباش گرفته تا اهل عرفان و حتی دین و شعر مذهبی (امثال قوامی رازی، محتشم کاشانی، شانی تکلّو و جز اینها) مالامال از ذکر باده و مستی و احوال و متعلقات آن است ولی خلق‌الله همهٔ اینها را رها کرده و گریبان او را گرفته‌اند و کران تا کران سخن از این گفته‌اند که آیا خواجه، با آن همه جایگاه دینی و معرفتی، باده می‌نوشیده یا نه. نگرشهایی خواست‌اندیشانه که هر کسی می‌کوشد نقشی از خویش در شعر او بیابد؛ البته عادت تاریخی خویش به تجسّس در احوال خلق را نیز شامل حال خواجه کرده‌اند. گروهی هم به این رضا داده‌اند که او به روزگار جوانی چنان‌که افتد و دانی لبی تر می‌کرده یا دست‌کم یک دو باری برای رهایی از وسوسه یا پرسش این‌که چیست این مایع سرخ‌فام که یک عالم از آن سخن می‌رانند، به ارضای ذوق و ذائقهٔ خویش و آزمون عوالم آن دست یازیده و حکم شرعی را که برای وی آن همه عزیز بوده پشت

گوش انداخته است. و امید که از من (که «لاف عقل می زنم») نخواهید که در چیزی که هیچ‌گونه دلیلی از عقلی و نقلی بر ارتکاب یا عدم ارتکاب آن از سوی خواجه وجود ندارد بگویم چنین بوده یا چنان، و به فلان و بهمان دلیل و قرینه. در اینجا نیز سخن بر سر گفتار و پندار سخن‌پراگنان در این باره و بحثها و استدلالهای بی‌معنی و لایعنی و شور و شغبی است که سر خویش را به آن گرم داشته‌اند. بد نیست احکامی را که در این باب صادر شده و شکوک و شبهاتی را که وارد کرده‌اند به‌طور خلاصه مرور کنیم.

۱. مخالفان باده‌نوشی خواجه: بحث را بیش و پیش از هر چیز بر محور مقام دینی و کسوت او به‌عنوان حافظ قرآن قرار داده می‌پرسند: چگونه چنین کسی می‌تواند در آستین مرقّع پیاله پنهان کند، و در این صورت آیا او خود مصداق همان ریایی نیست که به این و آن زاهد یا صوفی منسوب می‌دارد؟ همچنین می‌گویند می و مستی و احوال آن در غزل و تغزل در سراسر ادبیات جهان رایج است و این نماد حامل تمامی مفاهیم مجازیِ مربوط به لذّات و وجدهای درونی و روحانی بشر است. گروهی از همین میان، که چندان از چنین آگاهی و سعهٔ نظری برخوردار نیستند، با استدلالی قدری ساده‌تر معتقدند: مگر حتی در زمان ما از یک فرد معمولیِ متأدّب به مذهب، حتی اگر او را میان نوشیدن باده یا مرگ مخیّر کنند، آیا قابل تصوّر است که به حکم شرع خویش پشت کند، تا مثلاً بتوان آن را از کسی در جایگاه دینی و عرفانی حافظ انتظار داشت؟ من بدون هیچ‌گونه داوری و فقط از جهت بیان سنخ فکر قایلان به تهذّب خواجه می‌گویم که اینان ظاهراً حتی وقتی شاعر بارها از باده‌نوشی خود سخن می‌گوید تمایل بدان دارند تا از پاپ هم کاتولیک‌تر شوند و به نفی سخن شخص شاعر برخیزند یا برداشتی صرفاً عرفانی از آن بکنند. آیا قایلان به برائت و عصمت خواجه از یاد برده‌اند این بیت خود او را:

جایی که برق عصیان بر آدم صفی زد

ما را چگونه زیبد دعوی بیگناهی؟

آیا در تاریخ بشر کم بوده‌اند آنان که با همه قداست و مکانت در دیانت به دام وسوسهٔ گناه درغلتیده‌اند یا برخاستگان از حوزه‌های دینی و کلیسا در بالاترین سطوح گناه و جنایت به سرگیوس‌ها و راسپوتین‌ها بدل شده‌اند؟ آیا در ادب خودمان آن همه نظایر قاضی همدان را سراغ نداریم؟ آیا آن شمار شاعر برخاسته از محیطهای مذهبی با ورود به محیط سرشار از عشرت دربارها و جذب شدن در کانونهای قدرت و ثروت، آیین نگردانده‌اند؟ سرانجام، آیا پاسخ هوشمندانهٔ سعدی را که کلام آخر است در پاسخ به تشنیع‌کنندگان خویش نخوانده‌ایم؟:

و مـــا اُبَـــرِّئُ نـــفسی و لا اُ زکّـــیها   که هرچه نقل کنند از بشر، در امکان است
(غ ۸۲)

آری، از بشر ممکن‌الوجود همه چیز ممکن است. آیا حافظ بشر نیست؟

۲. گروهی دیگر، از جمله کسانی که به رسم زمانهٔ ما و مزاج خویش بی‌میل نیستند تا خواجه را شریک طبع و گواهی صادق بر اذواق خویش بگیرند و به هر تمهیدی که شده او را همان‌گونه هوادار بادهٔ لعل بینگارند که دوستدار نوشین‌لبان و لولیان و حتی سادگان شیرازی. از جمله دلایلشان ذکر فراوان باده در سخن خـواجـه است، یـعنی کسی که این‌همه سخن از چیزی می‌گوید لابد الفتی با آن داشته است. اینان گویا تعبیر «یقولون ما لایفعلون» (شعراء ۲۲۶) را لحاظ نمی‌کنند. احتمالاً قبول هم نـدارنـد کـه شاعری بهترین و پرآب و تاب‌ترین توصیفات را از دریا در حالی کرده باشد کـه بـه عمر خویش دریا را ندیده است. نیز بنیاد داوری خویش را بر اوصاف کاملاً عـینی و محسوس باده در شعر حافظ می‌گذارند، یعنی همراه بودن آن با صفاتی چـون رنگ، بـو، طـعم و غـیره، نـیز بـا تـعابیری چـون جـنس خـانگی، شـراب خـانگی ترس‌محتسب‌خورده، باده از خون رزان است و... اینان گاه از یاد می‌برند که شاعر به دلایلی از جمله لجاج با اهل زهد و قشر یا به انگیزه‌های ملامی و غیره مـلموسترین اوصاف را از شراب به دست می‌دهد تا به خصم بـقبولاند کـه مـرادش هـمین «بـادهٔ گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک» است و بس، همچنان‌که عارفانی چون سنایی، عطار و مولانا بارها تصریح به عینی‌ترین ویژگیهای باده همچون «آب انگور نشاط‌انـگیز» داشته‌اند. (در بحث از نمادگرایی، نمونه‌هایی متعدّد از این‌گونه اوصاف خواهم داد.) گفتنی است حافظ‌پژوهان، از معین، هومن، فرزاد، خرّمشاهی و دیگران طیّ بحثهایی در این باره به ارائهٔ مِلاکهایی برای تمیز بادهٔ انگوری از گونهٔ عرفانی آن پرداخته‌اند. باورمندان به باده‌نوشی خواجه همچنین می‌گویند: اگر او اهل این کار نبوده پس این همه در مجالس عیش و نوش شاهان و وزیران چه می‌کرده است؟ (برای نمونه، نک. سعیدی سیرجانی، «قاری مفلس اصفهانی»، نشر دانش، س نهم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۷، ص ۹۳، که به طنز می‌گوید که لابد «کار حافظ در بزم ابواسحق منحصراً قرائت آیات مبارکهٔ قرآن بوده است.») به راستی آیا حضور در مجلس شراب، لزوماً و منطقاً به معنای همرنگ جماعت شدن است؟ وانگهی، خواجه، به‌عنوان مدّاح چند خاندان شاهی، اگر، مثلاً به مصداق «اِتّقوا مواضعَ التُّهَم»، پای به آن مجالس نمی‌گذارده معاش خویش را از کـجا کسب مـی‌کرده است؟ چـه کـسی بـه زاهـدی خشک و عـبوس و

کناره‌جوینده از هرچه مجلس شادی چیزی می‌بخشیده است؟ آیا امکان نداشته شاعری صرفاً از باب مدیح‌سرایی در بزمی شرکت جوید؟ آیا اینان تصوّر نمی‌کنند که ممکن است حافظ مشمول سخن شیرین عبید باشد که: «هشیار در میان مستان، مانند زنده در میان مردگان است؛ از نقولشان می‌خورَد و به عقولشان می‌خندد»؟ (کلیات ۲۹۸) آیا این بیت:

به طهارت گذران منزل پیری و مکن — خلعت شَیب چو تشریف شباب آلوده

قطعاً دلالت بر آلودگی در ایّام جوانی شاعر دارد؟ آیا بیت زیر:

ای صبا، بر ساقی بزم اتابک عرضه دار
تا از آن جام زرافشان جرعه‌ای بخشد به من

صرفاً درخواستی مبتذل از سوی شاعر برای نوشیدن پس‌ماندهٔ شراب اتابک است یا حسن‌طلبی برای بخشیدن خود جام زر (همچنان‌که در: «... گو جام زر به حافظ شب‌زنده‌دار بخش») یعنی مجاز با ذکر مظروف و ارادهٔ ظرف؟ اگر اینان فریفتهٔ اقوال شاذِ برخی تذکره‌نویسان‌اند که از باده‌خواری خواجه حرف زده‌اند (بنگرید به نمونه‌ای از داستانهای ساختگی دربارهٔ نظربازی او با جوانی امرد، جام شراب پر کردن و به جوان دادن و... که زنده‌یاد معین نقل کرده در: حافظ شیرین‌سخن ۱۳۲.) آیا از تذکره‌ها کم مطالب خلاف واقع دیده‌اند؟ گذشته از اینها، آیا چند مورد مذمّت صریح خواجه را از بادهٔ انگوری لحاظ نکرده‌اند؟

اینها تنها چند مورد از سخنان له و علیه باده‌نوشی یکی از برترین نمادهای فرهنگ و هنر این سرزمین است، نمونه‌ای از بحثها و جدلهای دور و دراز و جسارتاً بی‌سروته که اگر به کمترین نتیجه‌ای می‌رسید می‌شد بدان دل خوش داشت. یکی از پژوهندگان در بحثی اصولی نتیجه می‌گیرد که مشکل عمدهٔ چنین گمان‌پراگنی‌هایی این است که همگی بر پایهٔ استنباط از معانی انشایی و آفرینشی در سخنی مخیّل به نام شعر است که محتمل صدق و کذب نیست و نمی‌تواند مستندی برای صدور حکم از هیچ سویی باشد. او می‌پرسد: گیریم که مدّعای مذکور قابل اثبات باشد، چه تاجی از این رهگذر بر سر کسی گذارده خواهد شد که خود چون تاجی بر تارک فرهنگ ایرانی می‌درخشد؟ (علی‌محمد حق‌شناس، «حافظ‌شناسی: خودشناسی»، دربارهٔ حافظ ۲۳۰ـ۲۳۱). من پرسشی دیگر، لیکن با توجّه به همین اصل، می‌کنم: با آن‌که پیشینیان ما به دلیل زندگی در جامعه‌ای با هنجارهای دینی در قبال ارتکاب یا عدم ارتکاب فسق و فجوری از این دست حسّاس‌تر از ما بوده‌اند، جز در مواردی استثنایی و از

جانب عوام‌الناس، کجا دیده‌اید به بحث و مجادله در این باب با استناد به شعر شاعر بپردازند؟ (توجه داریم که ماجرای معروف دربارهٔ بیت «گر مسلمانی از این است که...» مورد تردید اهل نظر است و ساختگی می‌نماید.) و آیا نمی‌توان گفت که آنان، در این زمینهٔ خاص، از ما بهتر می‌اندیشیده و جلوتر بوده‌اند؟

(از آنجا که بحث حاضر متمرکز بر جنبهٔ محتوایی است به همین اندازه بسنده می‌شود. دربارهٔ این‌که باده در شعر حافظ به کدام معانی به کار رفته یا بر چند گونه است و راه‌حل‌هایی که در باب مسألهٔ باده از سوی افراد مختلف ارائه شده است، نک. زیر عنوان «ره ز که پرسی؟» و «این باده از کجا آورد؟» نیز مفصلتر از همه در بحث از نمادگرایی در زیر عنوان «گوی بیان توان زد.»)

درون گوشه گیران

ملول از نفَس فرشتگان

ما بدبختانه ترسیم و تجسیمی از چهرهٔ بزرگان ادب و فرهنگ خودمان نداریم تا با تحلیل حالت و خطوط سیمایشان به پاره‌ای پرسشها در زمینهٔ نمود بیرونی رفتارهای آنان پاسخ دهیم. پیداست وقتی شرح حال درستی از ایشان نداریم سخن گفتن از چهرهٔ آنها طیرهٔ عقل است. در این میان و از باب استثنا ذکری کلّی و کوتاه از جامی دربارهٔ حافظ و دیدار و رفتار او هست که همین هم غنیمتی است و حافظ کاران از آن باخبرند: «بعضی از عارفان که به صحبت شیخ کمال [خجندی] و حافظ هردو رسیده بودند چنین فرموده‌اند که: صحبت شیخ به از شعر وی بود و شعر حافظ به از صحبت او.» (بهارستان ۱۰۶) آنچه در این قول «صحبت» خوانده شده می‌تواند مجموعه‌ای را از حالت صورت و طرز برخورد و تکلّم در بر گیرد، اگرچه متأسفانه معلوم نیست آن عارفان در کدام برهه از حیات خواجه با وی دیدار داشته‌اند. شاید هم بتوان حدس زد که در روزگار جاافتادگی یا سالخوردگی او بوده باشد، زیرا عارفان معمولاً به صحبت هر جاهل و جوانی نمی‌رفته‌اند. شاید هم از همین مختصر بتوان حدس زد که حافظ را نه چندان بهره‌مند از دم گرم یا بشرهٔ گشاده یا به قول امروزیان معاشرتی یافته‌اند یا احتمالاً قدری ملول از اختلاط، به‌خلاف شیخ سرزنده و آمیزنده، کمال، با آن محاسن بلند که به وی نسبت داده‌اند و قدری معایب که از آنها آگاهی داریم. کمال را می‌توان بر مبنای مختصر اطلاعات و قراینی که از زندگی و کردار او به دست است فردی خوش‌برخورد یا به اصطلاح تودل‌برو و مجلس‌گرم‌کن به نظر آورد، با شعری به‌خلاف محضرش سرد و متکلّف. امّا حافظ، به راستی آیا زندگی پرماجرا و پرفراز و نشیب او، از داغ زن و فرزند و دوستان دیرین، غربت تبعیدگونه، زیر و رو شدن‌های پیاپیِ سامان شهر و دیار و سازمان ولایت و امارت به‌ویژه در اواخر عمر و احتمالاً افلاس و ملال این ایام می‌توانسته شور و حالی و دل و دماغی برای او باقی گذارده

باشد؟ وقتی دست و دل و جهان و حوصله با هم تنگ می‌شود، چشم بشرهٔ بشّاش کجا می‌توان داشت؟ به هر حال، آیا سخن جامی به واقع حال حافظ نَزدیکتر از قول دولتشاه نیست که گفته «با همه کس خوش برمی‌آمد؟» تعبیر این حرفْ همان «معاشرتی» یا «خوش‌مشرب» است؛ از کدام آدم فکور دردمندی ساخته است که چنین باشد؟ مجموعهٔ ویژگیها و روحیاتی نیز که در آینده از او به دست خواهم داد بیشتر مؤیّد همین معنی است تا خلاف آن. حکایت جوانی او امّا می‌تواند چیز دیگر باشد، البته اگر در شادی و خوشباشی او در آن ایام هم، مثلاً با استناد به غزلهای قصیده گونهٔ وی در وصف مجالس عشرت، قدری مبالغه کنیم و برایش قایل به شبابی به همان شادی و شنگیِ آن شعرها شویم، هرچند باور آن قدری برای این نگارنده سخت است. در هر حال، تفاوتی شگرف میان این‌گونه اشعار او با آن فضای تیره و مغموم اشعاری که احتمال می‌رود در اواخر عمر سروده باشد و میل به انزوا و بدگمانی نسبت به عالم و آدم از آنها می‌بارد آشکار است. آیا او ـ به مصداق بیت کلیم ـ میان «طبعی که به عالَمی بسازد» و «همتی که از سر عالَم درگذرد» فرونمانده بوده؟ این را از آن روی می‌گویم که حافظ نه خوشباش آسان‌گذرانی چون فرخی و انوری است که همه چیز را برای عشرت عیاشانه بر خود هموار کند، نه آدم همواره معتدلی مثل سعدی و سیف فرغانی، و نه از دو جهان گذشته‌ای از شمار عطار و مولانا. چنین کسی چه کند اگر چون پرگار سرگشتهٔ پابرجا نباشد؟ و آیا پژوهندگانی که محور نگرش و بحث ایشان دربارهٔ روحیات او تعابیری شاعرانه همچون چهرهٔ گلگون، لب خندان همچو جام، جبین گره گشوده، و گرهگشا چون باد بهاری است، آنان که بسیار بر توصیه‌های خواجه مبنی بر خوشباشی، آسان‌گذرانی و به همواری از گریوهٔ زندگی گذشتن (البته از روی بعضی ـ فقط بعضی ـ از اشعارش مثل: آن به کزین گریوه سبکبار بگذری) اتکا کرده‌اند، گزافه نمی‌روند؟ آیا بهتر نیست همه چیز را با هم بنگریم؟ قضارا مضامین او بیش از دیگر غزلسرایان آمیخته به نگرانی و دغدغه و ناملایمات است. وانگهی، شعر غنایی به‌ویژه تغزّلی در همه جای جهانْ بنایش بر مضامینی چون آسان‌گیری زندگی دوروزه، شکیبا و پذیرا بودن و اغتنام فرصت است. من گورنبشته‌ای از یکی از فراعنه (برگردان انگلیسی در بریتانیکا) دیدم که درست با رباعیات خیام ما قابل مقایسه است. به راستی، آیا همه چیز شعر حافظ لبخند یا پوزخندی رندانه بر کار و کردار جهان و جهانیان است؟ در این صورت، آیا سعادتمندتر و بیدردتر از او در جهان یافت می‌شد؟ به گمان من برآورد زنده‌یاد

زرین‌کوب از احوال خواجه در برهه‌های مختلف حیات او به واقع امر بسی نزدیکتر است. (نک. از کوچهٔ رندان، به‌ویژه ۱۷۳ـ ۱۷۵؛ این کتاب را بهترین نمونهٔ نقد و تحلیل از نوع بیوگرافیک می‌دانم.) رویدادهای اواخر عمر خواجه، آنگاه که مقتضی را مفقود و مانع را موجود می‌دیده، نه چنان بوده که بتوان آرام و خونسرد ماند، و اگر نیز چهره‌ای تکیده یافته باشد جای شگفتی نیست، امّا آن‌گونه نیز از یاد خلق نرفته بود تا چون استاد فقید یک سال خطا در مادّه‌تاریخ «خاک مصلّی» (= ۷۹۱) را حمل بر احتمال فراموش یا مرده انگاشته شدن او در این سال کنیم. (همان ۱۷۴). این احتمال که آن مرحوم داده یادآور سخن طنزآمیز سامِرسِت موام است که می‌گوید: من دوست دارم چنان زندگی کنم که وقتی کسی خبر مرگ مرا به دیگری می‌دهد، آن شخص بگوید: مگر او قبلاً نمرده بود؟ این حدس زرین‌کوب را نیز می‌توان مبالغه‌ای در حدّ تحقّق همین لطیفه دانست. نه، خواجه آن‌قدرها هم فراموش نشده بود. به زعم بنده، یا تاریخ مذکور سالها پس از وفات حافظ سروده شده و ناشی از اشتباهات نوعیِ قدما در سنوات است و یا «خاک مصلّیٰ» در نظر سراینده آن‌قدر خوش و جمع و جور جلوه کرده که آن را با وجود خطا رها نکرده است. باری، گذشته از احتمال ناخوش بودن اوضاع داخلی و معاشی خواجه و اهل او در سالهای واپسین، می‌توان حدس زد که هر ازگاهی با جلوس امیری و وزیری برقی از امید از چشمش می‌جهیده ولی زودا که به بی‌فروغی می‌گراییده است. این امیران و وزیران یا به جسم می‌مردند یا به روح، یعنی آیین می‌گرداندند، همچنان‌که سالها پیشتر شاه شجاع راه دگرگون کرد. «دارای جهان نصرت دین» همانی شد که «مَدحش گفت و هیچش نداد». وزیران نیکنام و دلخواه خواجه هم یا چون صاحب‌عیار کشته شدند یا مثل تورانشاه مردند. امیرانِ چندصباحیِ آخر عمر او یا چون زین‌العابدین بن شجاع و منصورشاه، سفاک و فاسد ازکار درآمدند یا تیمورروار همانند سَمومی از کُنجی دوردست وزیدند و بازمانده‌های ناچیزِ برگ و بار را فروریختند. برخی پژوهندگان، غزل ۴۴۲ (خوش کرد یاوری فلکت...) را خطاب به زین‌العابدین و در اندرز به پرهیز از درگیری با پسرعمّش منصور می‌دانند، امّا غزل ۲۹۸ (دارای جهان...) درست دربارهٔ چیرگی یحیی بر زین‌العابدین است، و ۲۳۷ (بیا که رایت منصور...) در شادی غلبهٔ منصور بر یحیی. کیست آن کسی که خواجه را بشناسد و اینها را مثلاً نشانهٔ تذبذب و تلوّن طبع او بشمارد، و نه تقلّب احوال این شاهکهای بی‌کفایت؟ آیا این تبدلات بختک‌وار برای شاعری با طبع حساس و نازک فاجعه نیست؟ واژه‌های هرکس بهترین و عینی‌ترین

نشانه برای ورود به دنیای درون اویند؛ آیا تصادفی است که حافظ در غزلهایش مثلاً واژه «آه» را ۵۱ بار آورده است و سعدی با حدود ۷۰۰ غزل فقط ۳۹ بار؟

خواجه در حالت عادی معمولاً «بر صراط مستقیم» است و موزون و میزان و معتدل و متعادل، همچنان‌که دین او به وی آموخته، دینی که چه در کتاب آسمانی‌اش و چه احادیث پیمبر و اخبار امامانش بارها و بارها به حدّ واسط بودن آن تأکید و نیز به میانه‌روی در هر کار توصیه شده است، مثل: وَ کَذٰلِکَ جَعَلْناکُمْ اُمَّةً وَسَطا (بقرة ۱۴۳) و در باب میانه‌روی در رفتار: ولاتَجْعَلْ یَدَکَ مَغلولةً اِلی عُنُقِکَ و لاتَبْسُطْها کُلَّ ٱلْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلوماً مَحسوراً (بنی‌اسرائیل ۲۹) (نه دستت را بر گردن بیاویز، و نه تا به آخر بگشا، که در ملامت و حسرت خواهی نشست.) «ولاتَبْسُطْها... نه اسراف کن و نه بخل.» (قرة العین ۶۶) یعنی پرهیز از افراط و تفریط، حتی در انفاق (المیزان ۱۳، ۸۳) و... اینک نمونه‌هایی از تفکّر بر پایهٔ میانه‌روی:

آسایش دوگیتی تفسیر این دو حرف است با دوستان مروّت، با دشمنان مدارا

سود و زیان و مایه چو خواهد شدن ز دست

گو بهر این معامله غمگین مباش و شاد

دلا، دلالت خیرت کنم به راه نجات مکن به فسق مباهات و زهد هم مفروش

مقصود ازین معامله بازارتیزی است نی جلوه می‌فروشم و نی عشوه می‌خرم

امّا به‌یاد داشته باشیم که اینها و نظایر متعدّدشان تنها در حالت خردورزی و در عین صرافت طبع است، یعنی از مقولهٔ تفکّر است، اما حافظ در زمینهٔ احوال و رفتار، و حتی تفکّر، برخی زیاده‌روی‌ها نیز دارد (که یک‌یک را در موقع و موضع خود اثبات و شرح خواهم کرد) مثلاً برخی چیزها را زیاده برجسته یا به اصطلاح به آنها پیله می‌کند. جوش و خروش و خشم و غلیان هم تا بخواهید دارد، وگرنه چنان‌که پیشتر اشاره شد با مثلاً سعدی هیچ فرقی نمی‌داشت. وسواسها و دغدغه‌های فراوان نیز دارد، چه در دین و چه دنیا، چه در امور معنوی و چه مادّی. به فرض هم که او را عادتاً خونسرد جلوه دهیم مگر ندیده‌ایم خونسردانی را که گاه به خروش می‌آیند، و چه خروشی هم؟ کسی که مدّتها به قول خودش «دیگ سینه‌اش جوش می‌زده» مگر قابل تصوّر است که هنگام جای پرداختنِ یک موجود سرکوبگر یا به اصطلاح موی دماغ، دلش از شدت شعف از سینه بیرون نزند؟ من نمی‌فهمم مفهوم بعضی دعویها را از طرف برخی حافظ‌پژوهان اسم‌ورسم‌دار که: «هیچ بیم بزرگ یا اندوه عظیمی در دیوان حافظ وجود ندارد.» (خرّمشاهی، چارده روایت ۹۳). وانگهی، مگر بیم و شادی عظیم

نداشتن، اوّلاً چیز خوبی است یا بیانگر خصلتی جز به اصطلاح شیرخشت‌مزاجی است؟ و ثانیاً مگر داشتن آن چیز غریبی است؟ مگر جز از جنس همین دغدغه‌ها، غمها، غلیانها و غُلواهاست؟ اصلاً مگر آدمی با این سنخ روانی و رفتاری می‌تواند چون آن حافظی باشد که این‌همه درباره‌اش داد سخن می‌دهند؟ بیم و شادی بیشتر و بزرگتر از این‌همه ترس و سوگ و سور و سکوت و سورَت و صبوری و بی‌طاقتی، همه به هم آمیخته و در تناوب و همه در یک دیوان و دفتر؟ آیا این را از یاد می‌بریم که خواجه یک هنرمند اصیل است و هنر اصلاً و اصالتاً زادهٔ اضطراب و تغیّر احوال است؟ باز هم می‌گویم: حافظ همیشه و همه جا در صراط اعتدال نیست. گاه واکنشهایی تند یا دست‌کم گرمخویانه دارد که جنبهٔ دیگرِ وجود وی و ظاهراً کارکرد دستگاه عصبی اوست، گاهی هم پشیمان می‌شود و پوزش می‌خواهد (همچنان‌که در رویدادهای میانهٔ عصر شاه شجاع و غربت و اعتذار و ندامت و واسطه‌انگیزی او برای بخشش و بازگشت به شهر و کاشانه دیده‌ایم.) مگر خواجه را جز در جایگاه طنزپردازترین غزلسرا می‌شناسیم، و مگر طنزْ خود چیزی بجز خشم و خروش در زیر پوست و پوستهٔ خونسردی است؟ انکار این همه برای چه؟ ساختن چهره‌ای چنان درنیافتنی چرا؟ اگر هم طبق معمول می‌خواهید او را رندی مطلق و کامل‌عیار جلوه دهید (که من قدری حرف در آن خواهم داشت) آیا این‌گونه توصیفات شمایان کسی را جز مردرندی بی‌خیال در نظر مجسّم سازد؟ آیا رندان، فتیان و عیّارانْ همواره چنین بوده‌اند که می‌فرمایید؟ آیا مثلاً «سینه مالامال درد است»، «نماز شام غریبان...»، «یاری اندر کس نمی‌بینیم» و... غم عظیم نیست یا به اصطلاح حرف و شعر است؟ یا آیا آن وجد «دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند» از شادیهای عظیم شمرده نمی‌شود؟

مبادا که خطایی بکنیم

حافظ آیت وسواس، دقت و تأمل است و کمتر کسی را در پهنهٔ پارسی‌سرایی از این نظر عدیل او می‌بینم، حتی نظامی و خاقانی را، و حتی سلف و استادش سعدی را.

حافظ را همگان کم‌گوی و گزیده‌گوی می‌دانند. در بخش «چشمه‌هایی از شیوه و شکل» در تبیین دقیق این قضایا خواهیم دید کار او در وسواس و سنجیدگی ساختار و آحاد و اجزای سخن به کجا سر می‌زند، ولی عجالتاً سخن در خُلق و خصلت است.

از میان شاعران نامور تا زمان خواجه و از آنان که آثارشان کامل یا تقریباً کامل به ما رسیده، بعد از باباطاهر و خیام و در سنجش با فردوسی، نظامی، خاقانی، کمال اسمعیل، مولانا و امیرخسرو، حافظ از همگی کمتر سخن سروده است؛ این را هم همه می‌دانند. یکی از حافظ‌پژوهان با بخش کردن شمار کلّ غزلهایش بر ماههای عمر مفید شاعری‌اش نتیجه گرفته که او به‌طور میانگین، ماهی یک غزل بیشتر نمی‌گفته و احتمالاً بقیهٔ ایام ماه را صرف اصلاح و تهذیب همان مقدارِ اکنون موجود می‌کرده است. (اسلامی ندوشن، «ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ»، نشر دانش، س دوم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۰، ص ۴۳ـ۴۴). سخنی است سنجیده و درست، و نخستین دریچه به وسواس اسطوره‌ای او. به همین‌سان است آنچه در نقد قول مقدمه‌نویسِ دیوان حافظ (طبق عقیدهٔ معتبر قزوینی و امیری فیروزکوهی، نه «جامع» آن، چنان‌که عده‌ای به گلندام نسبت کرده‌اند) نوشته‌اند، یعنی این‌که «غدر اهل عصر» را دلیل عدم اقدام خواجه به «جمع اَشتات غزلیات» گفته، یا به قول خودمان ترس از گرفت و گیرهای آن روزگار. به گمان این نگارنده، گلندام اگر در میان آن انبوه لفّاظیها و تعارفات متکلّفانه یک حرف مفید گفته باشد فقط همین است، اگرچه وی با ذکر این‌که حافظ «به واسطهٔ محافظت درس قرآن و [...] بحث کشاف و مفتاح و مطالعهٔ مَطالع و مصباح و...» می‌خواهد بگوید خواجه کار شعر را چندان جدّی نمی‌انگاشته؛ که اگر درست حدس زده باشم بی‌معنی‌ترین سخن ممکن است، درست مثل قول دولتشاه که «شاعری دون مراتب اوست.» (تذکرة الشعراء ۳۳۸) و عجبا که حرفهایی از دست گلندام و دولتشاه از محیط منحطّ سدهٔ نهم درآمده است، یعنی زمانی که شعر آن‌قدرها جدّی و مهم تلقی نمی‌شد. (دلایل در ذیل عنوان «من و تو محرم این راز نه‌ایم» آمده است.) به گمان من، شاعری اگر هم مهمترین شغل او نبوده باشد باری مهمترین اشتغال او و ذهن او بوده است. اشتغال و مداومت در علوم دینی نیز (همچون در مورد دیگر غزلسرایان بزرگ) می‌توانسته همراه و دوشادوش کار و کوشش در راه شعر و ادب در زندگی او برقرار بوده باشد. به هر حال، همان بیم از نیرنگهای مردم روزگار نیز می‌تواند گواهی روشن بر سنخ شخصیتِ اهل وسواس باشد.

و امّا درخصوص دفتر و دیوان داشتن یا نداشتن وی، بر آنم که خواجه با توجّه به کاملاً جدّی دانستن شعر، دست‌کم برای خود دفتری از شعر برحسب تاریخ و ترتیب سرایش، درست مثل هر شاعر دیگر، داشته و شاید هم شماری پیشِ این و آن خریدار و دوستدار. احتمال می‌رود او داشتن دیوانی را به شکل رایج، موجب استناد دشمنان

و بداندیشانی می‌انگاشته که، به‌ویژه از جهت وابستگی وی به چند خاندان با علایق و عقاید متفاوت، امکان داشته بر این یا آن شعرش انگشت تشنیع و اتّهام بگذارند و روزگارش را سیاه‌تر از آنچه گهگاه بود کنند. پیداست شاعری با این‌همه روح انتقاد و چالشگری و طعن و طنز نمی‌تواند از برخی پیامدهای سخنانش اندیشه نکند. (دربارهٔ چند و چونی دفتر اشعار حافظ در زمان خود او و نزدیک به آن، بنگرید به بحث دقیق محمدامین ریاحی، گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ ۴۴۴_۴۵۷.)

در اینجا اجازه می‌خواهم که اندکی دربارهٔ سنخهای روانی بر اساس یافته‌های دانش روانپزشکی (psychiatry) و روانشناسی (psychology) با ذکر مصادیقی از شاعران بزرگ سخن بگویم و استنباط خود را از سنخی که احتمال می‌دهم خواجه متعلق به آن بوده باشد بیان کنم؛ امید که نه شگفت انگاشته شود و نه گستاخی به پیشگاه او. البته ویژگیهای سنخی تا حدودی نسبی است، نه مطلق یا صد در صد، یعنی هر سنخ (= تایپ type) بر اساس غلبهٔ ویژگیهای مفروض در یک فرد تعیین می‌شود.

در تاریخ شعر پارسی، دو سنخ کلّی وجود دارد که می‌توان گفت سراسر این پهنه عرصهٔ تقابل و تعامل آنها با یکدیگر است: پاشندگان و تراشندگان، یا در عرصهٔ غزل: سنخ مولانایی و حافظی. می‌توان سنایی را یار مولانا کرد و سعدی را همگروه حافظ؛ البته با تفاوتهایی که به هر حال وجود دارد. بقیه هم به نسبتْ چربشی در این یا آن دارند. چون این قضیه هم نه تفکیکی مطلق بلکه مشمول نسبیت است. ذکر این مطالب بدین انگیزه نیست که مثلاً بخواهیم بزرگان گذشته‌مان را (که به قول سعدی «دست نظرْ کوتاه از دامن ادراک» آنهاست) روانکاوی کنیم یا آنان را الزاماً در این یا آن قالب قرار دهیم، چه این کمترین نه اهل این مقولات است و نه، چنان‌که بارها گفته، اعتقادی به کاوش دل و درون شاعر و نقب زدن در زوایای ذهن و روح او در تجزیه و تحلیل‌های ادبی دارد، بلکه غرض صرفاً بیان برخی تفاوتهای سنخی است که به هر حال ممکن است بر گونه‌ها و شیوه‌های غزلسرایی پارسی تأثیر نهاده و راه برترین نمایندگان آن را نه تنها از نظر محتوی بلکه به‌ویژه از حیث شکل و شیوه از هم جدا کرده باشد. البته اگر بر آن باشیم که این بزرگان از دایرهٔ کون و مکان و عالم و آدم بیرون‌اند، این هم برای خود نظری است و امری جداگانه. روانشناسان به اقتضای حرفه‌شان افراد را در سنخهای مختلف مورد بررسی قرار می‌دهند، از جمله سنخهای زیر:

۱. سنخ نخست: خلّاق (creative) به معنای پدیدآورنده از نیستی، پرمحصول

(productive) یا پراثر (prolific)، بدیهه‌ساز، اهـل جـوشش و سـرریزکننده، نـوآور در شیوه‌ها، قوالب، مضامین، تصاویر، اوزان، قوافی و غیره. در باب همین تصویرگری، اینان ممکن است چنان صورتهایی به کمک پرواز تخیّل بیافرینند که به خاطر گـروه دیگر هم خطور نکند، اهل تجربهٔ آفاق و عوالم نامکشوف ذهنی‌اند و بـاشهامت در ابداع هر چیز. بسیاری از اینان کم یا بیش یا دارای ویژگی hypertiming یعنی جوشش سرشتیِ درون یا به اصطلاح بالا بودن خُلق‌اند، و یا دوچار عوارض نوعی افت و خیز خُلقی و هیجانی به نام دوقطبی (bipolarity) در درجاتی از شـدت و ضـعف هسـتند. افراد دوقطبی (bipolar) به‌طور متناوب یا در برهه‌هایی از سال یـا در حـالت خـوش خویش‌اند یا ناخوش، اگرچه میزان و شدّت این دو حال می‌تواند زیاد یـا کـم یـعنی نسبی و متغیر نیز باشد. به هر حال، در حالت اول معمولاً شاد، آمیزنده، خندان و یـا پرکار و پرتحرّک حتی از جهت جسمانی (همچون رقص صوفیانهٔ مشهورِ مـولانا) می‌شوند. در گفتن، سرودن و نوشتن، فوران و سرریز می‌کنند ولی کـمتر بـه کـیفیت کلام می‌اندیشند. مطمئن به نفس، شوخ و شنگ، گشاده‌زبان یا مـجلس‌گرم‌کـن‌انـد، لیکن گاه در قطب مخالف، کسل، دلزده، خاموش یا بی‌میل به کار و تولید و مصاحبت و حتی صحبت کردن. مطمئن نیستم ولی از مجموعهٔ اطلاعات موجود دربارهٔ مولانا شاید همچون بعضی روانشناسانِ آشنا بـا شـعر و ادب بـتوان احـتمال داد کـه او یـا hypertimic و یا bipolar بوده و یا چنین احوالاتی، خواه در درجـاتی ضـعیف و خـواه قوی، داشته است. به‌یاد آوریم آنگاه که مولانای پنج شش ساله با پدرش، بهاء ولد، به دیدار عطّار رفت، گویا عطار گفته بود: «زود باشد که از نفَس گرمْ آتش در سوختگان عالم زند.» (صفا، تاریخ ادبیّات ۳، بخش ۱، ۴۵۱) پیداست اشاره به جوشش و کوشش کودک است. در برهه‌هایی که شاید هـم مـصادف بـا حـوادثـی چـون فـوت زوجـهٔ حسام‌الدین، مرید او، یا غیبت شمس می‌شده، خاموش یا ملول می‌مانده است. در این حال، یا کار و سرودن را به یکسو می‌نهاده و یا به حدّاقل می‌رسانده، آنگـاه شـاید در سیر معکوس به سمت قطب دیگر و در حالت میانه به مثنوی می‌پرداخته و سرانجام در وضعیت شاد و شنگ خویش غزلیات پرشور و ترنم شـمس را فـرومی‌ریخته است. دوقطبی‌ها نوعاً بسیار باهوش و سریع‌انتقال یا زودیابند. در کوتاهترین زمان ممکن می‌توانند خود را به برترین سطوح علم و معرفت یا مدیریت برسانند یـا بـا قـدرت ابداع و ابتکارشان بهترین شیوه‌ها، طرحها، نقشه‌ها و یا سـرنخ‌ها را در هـر چـیز بـه همه‌کس و در هر سطحی ارائه کنند و کارهای حسّاس و بالا را در دست گیرند، اگرچه

در پیاده کردن و دقایق و جزئیات و اجرای آن طرحها نیاز به دقت نظر و سنجیدگی کارِ گروه دوم یا تکمیل و پرداخت‌کنندگان دارند. در شعر سرودن، برخوردار از پرشها و پروازهای عجیب ذهن و ایجاد تداعی غریب یا پیوند زمین و آسمان‌اند و یا از شاخی به شاخ دوردست می جهند و می توانند مخاطب را از عالَمی به عالم دیگر و از مقوله‌ای به مقولهٔ متفاوت راهبر و حتی رهنمون به فضاهای ناگفته و نااندیشیده شوند. در یک جا و حتی یک فکر واحد آرام نمی‌گیرند. مایلند در یک شعر یا یک قطعه نثر، از همه چیز حرف بزنند و موضوعات متفاوت را در یک جا گردآورند (البته از آن نوع که در غزلهای مولانا می‌بینیم، نه آن تنوعهای ساختاریِ دقیق و تحت ضبط و ربط حافظ.) کمتر اهل وسواس، تأنّی، صرف وقت و دقت یا تداوم و پیگیری، یا نقد و نظرند، و اگر هم وارد این عرصه‌ها شوند به صورت جوششهای گهگاهی است. گاهی صداهایی از عوالمی نامحسوس و نامرئی می‌شنوند، گاه نیز رؤیای صادقه دارند. دوقطبی ها و به‌طور کلی سنخ نخست، چندان در پی دقایق و جزئیات یا در بند اصلاح خطا یا مسیر نادرست خود نیستند. به دلیل جوشش و فوران خُلق، ساختارهای کهنه را درهم می ریزند یعنی «ساختارشکن»اند، در برابر سعدی و حافظ که «ساختارپرور» هستند. ممکن است دم‌به‌دم نظریاتی متضاد و مغایر با نظر قبلی ابراز دارند. سرانجام، اهل ظرافت و نازک‌کاری در گزینش واژگان، قوافی، آهنگهای سنجیده، رعایت طول و ابعاد معین یا تقریبی برای شعر خود و امثال اینها نیستند.

۲. سنخ دوم: آن را به کوتاهی یا از طریق سلبی یعنی نبود یا کمبود ویژگیهای یاد شده می توان توضیح داد. برای مثال، اینان تا بخواهید اهل دقت، ظرافت، پاکیزگی، پرداخت و پیرایش سخن خویش‌اند. هیچ چیز را به حال خود یا هرچه پیش آید رها نمی‌کنند. اغلب طرّاحی دقیق و قبلی در مورد ساختار و بافتار سخن دارند. (در سعدی در غزل دقت او را در ساختار ابیات و عبارات و حتی تناسب موتیفها نشان دادم و در باب حافظ نشان خواهم داد.) معمولاً نسبتی معتدل میان کمترین و بیشترین تعداد ابیاتشان وجود دارد، چنان‌که حافظ و سعدی هرگز مثل مولانا نیستند که غزلهاشان میان دو و سه تا هشتاد و نود بیت متغیر باشد. واژگان و حتی هجاها و واجها را نیز با دقت و سنجیدگی برمی‌گزینند، نه چون مولانا، که طیفی وسیع را از واژگان گونه‌های مختلفِ زبانی و گویشها یا ملّیّتهای گوناگون به کار می‌گیرد. کمترین زشتی و رکاکتی در الفاظ آنان نیست، خلاف مولانا که به هیچ حدّ و منعی از هیچ نظر برای خود تن در

نمی‌دهد، از غیرغزلی‌ترین الفاظ تا رکیک‌ترین آنها. همچنین تداعیهای گروه دوم متفاوت است بدین معنی که اگر مولانا تداعیهایش از نوع پرش و جهش ناگهانی (flight) یعنی فرارفتن از مقوله‌ای یا فضایی به مقوله‌ای یا فضایی متفاوت است، تداعیهای حافظ (و سعدی) معمولاً از نوع کلماتِ هم‌خانواده یا تداعی آوایی و واجی و هجایی (clang) است. (برای توضیح بیشتر، نک. ذیل عنوان «بدان زبان که تو دانی» شمارهٔ ۱۲.) در مقابل خلاقیت گروه نخست، خلاقیت گروه دوم بیشتر در جهت کمال‌بخشی و تهذیب و بهسازی است. از همین روی به کمال‌گرا (perfectionist) موسوم‌اند. حافظ در شعر همچون میکل آنژ در پیکرتراشی است. تقریباً همه چیز شعر او تراش‌خورده و پرداخت‌شده است. منشورگونه است بدین‌سان، که اگرچه در حدود نیمی از غزلها تنوّع مضمونی دارد، لیکن این نه از مقولهٔ جهیدن به مقوله‌ای متفاوت است. توضیحات مقاله گونه یا شرح و بسط ندارد بلکه همهٔ مضامین در شاعرانه‌ترین پرداخت و فشرده‌ترین بیان است، همچنان‌که ابهاماتی از رهگذر ایجاز برای بسیاری مخاطبان او پدید می‌آید. اکثر قریب به اتفاق مضامین او همانهاست که پیشتر دیگران گفته و کهنه کرده‌اند و کمتر چیزی را از عدم به‌وجود آورده، لیکن بیشتر آنچه گفته بهترین، پیراسته‌ترین و درخشان‌ترین است. مولانا ابیاتش را می‌پاشد، چه دُر و چه خزف، امّا خواجه به کمتر از دُر سودن و سفتن رضا نمی‌دهد. نیز شاید خصیصهٔ تنوع شگرف محتویات و موضوعات شعرِ حافظ نشأت‌یافته از همین وسواس او باشد که دوست دارد از همه چیز و همه جا و همه سنخی از آدمیان سخن بگوید و مجموعه‌ای جامع پدید آورد که هیچ چیز در حدود مقتضیات حیات آن عصر در شعرش ناگفته نمانده باشد، حتی اگر بارها دوچار تناقض و عدم سنخیت برخی موضوعات با یکدیگر شود. (مرادم در اشعار مختلف است، زیرا نگارنده در جای خود نشان خواهد داد که حافظ، برخلاف نظر برخی افراد، معمولاً تناقض در یک شعر واحد ندارد.)

آری، همهٔ این تفاوتها به روح و روحیات بازمی‌گردد. گذشته از تفاوتهای فراوان این دو، عجالتاً یکی از فرقهای فارق دو شاعر، که به سیما و صبغهٔ غزل هریک مربوط است، این‌که حافظ در غزلش مثل روحش به دنبال آرامش و آسودگی است (این‌که آن را اغلب به کف نمی‌آورد امری است جدا)، در حالی که مولانا درپی تپش و تبش می‌گردد و فاصله‌ای کیهانی با آسودگی دارد؛ بنگریم به این بیان نقیضی از او:

اگـر یک دم بـیاسایم، روان مـن نـیاساید

من آن لحظه بیاسایم که یک لحظه نیاسایم

(کلیات ۳، ۲۰۶)

اگر در شعر عطار، روح در طیران و جولان است و جسمی در میان پیدا نه، غزل مولانا مجموعه‌ای است تفکیک‌ناپذیر از لولیدن و تکان و تـقلّای جسـم و جـان، بی‌هیچ قرار و سکونی از هیچ‌کدام. روح و شعر حافظ نیز به هیچ‌یک از این دو مانند نیست.

سرانجام، شخصیتهای اهل وسواس همچنان‌که تعداد آثارشان چندان زیاد نیست معمولاً دایرهٔ دوستانشان نیز به سبب مشکل‌پسندی یا آمیزگار نبودن آنچنان گسترده نیست. شاید بتوان این را به وجود حاسدان حافظ از سویی و شعر سرشار از تنش و چالش او از سوی دیگر ارتباط داد. از نظر افرادی از این سنخ، دوست کمتر و گزیده‌تر یعنی دوستیِ ژرفتر، و آسودگی بیشتر. آری، تفاوتی آشکار هست میان زندگی پرهرج و مرج یا شلوغ و پرمشغلهٔ مولانا با خواجه، که بهنجاری و فراغت را دوست می‌دارد، و نیز میان این دو با سعدی، که همه چیز او بر مدار تعادل و اعتدال و مقاومتش در برابر ناملایمات و جفاها هم معمولاً با صبر و سکوت است یعنی مقاومت منفی برای غلبه بر آنها، و یا خجل ساختن خصم شنعت‌زن خویش با بردباری. («گله کردم پیش یکی از مشایخ که: فلان به فساد من گواهی داده است. گفت: به صلاحش خجل کن.» گلستان ۹۶، که مظهری از اعتدال یاد شده است، یعنی تو بی‌هیچ کار اضافه‌ای یا جوش و جلا زدنی بر سر هنجار و بر قرار خویش در صلاح باش، چه همین خصم را خجل خواهد کرد.) سعدی، چنان‌که می‌دانیم، در میانسالی و با نهایت حوصله و صرافت طبع، تازه به سفرهای معروف و نگارش تجارب خویش آغازید. آثار این اعتدال را بیش از همه چیز در تک‌تک عناصر شعر و نثر او بازمی‌یابیم. اگر ارسطو تنها حرف از اعتدال زد سعدی اسوهٔ عملی و مصداق صدق آن بود در همهٔ جهات و جوانب، از شخصیت تا شعر.

* * *

حافظ را فردی اهل وسواس (obsessist) خواندم که معمولاً بـه هـرآنـچه ذهـن او مشغول آن می‌شود دست از آن برنمی‌دارد و به اصطلاح به آن پیله می‌کند. زیاده بـه

برخی مضامین پرداختن، آن را برجسته یا آگراندیسمان کردن و امور نسبی را مطلق جلوه دادن، بیشتر مربوط به یکچنین سنخی است. همچنین اهل وسواس معمولاً دارای اصول اخلاقیِ گاه جزمی هستند که در ورای آنها مسائلی حل‌ناشده برایشان وجود دارد که جنبهٔ مثبت آن را از طریق سازوکارهای دفاعی همچون واکنش‌سازی (reaction formation) به صورت امر و نهی‌های متوالی برون‌ریزی می‌کنند، امّا چنان‌که گفتیم مسایلی همچنان حل‌نشده دارند. چنین کسی یا نمی‌تواند عارف باشد و یا اگر هم وارد این عوالم شد قادر نیست به کمال آن (البته به معنای مصطلح، نه آنچه در مورد خواجه قایلیم) دست یابد. (با بهره‌گیری در مقولات روانی از: Kaplan & Sadock, *Comprehensive Text-book of Psychiatry*, under «Mood Disorders»)

صاحبنظران این شعبهٔ علمی بر آن‌اند که افراد اهل وسواس کمتر تمایل به افراط در مستی و بیخودی یا به اصطلاح به سیم آخر زدن (از هر نوع آن) دارند، حتی اگر بسیار از آن سخن بگویند. گاه ممکن است چیزی به اشتغال دایم یا طولانی ذهن (و زبان) آنان بدل شود. برای نمونه، به نظر می‌رسد ذهن حافظ اشتغالی غیرعادی با ریا و مفاهیم و مصادیق آن داشته است، و این معنی هنگامی روشن‌تر می‌شود که می‌بینیم در اشعارش، گذشته از بسامد نسبتاً بالای واژهٔ «ریا» و ترکیبات آن، موارد بسیار دیگر هست که بدون این واژه همان مفهوم را در بر دارد. اگرچه این نیز به جای خود درست است که ریاکاری ظاهراً در سدهٔ هشتم عملاً نسبت به گذشته فزونی گرفته است، لیکن باز هم درگیری ذهن خواجه با آن حتی در قیاس با واقع حال جامعه نیز ابعادی بالاتر دارد.

چنین اشتغال خاطری راه به دغدغه‌ای دیگر نیز می‌برد: دغدغهٔ گوهری عزیز و ارجمند برای حافظ به نام دین، و این‌که می‌بیند همین گوهر در مرداب و مزبلهٔ ریاکاری در خطر زوال است. در میان کاربردهای واژهٔ «دین» در دیوان حافظ، دو سه بیت از همه ژرفتر و دردمندانه‌تر است و عمق اضطراب او را از این خطر نشان می‌دهد، خطر ضدِ یا غیراخلاقی (demoralized) شدن با مدّعای یا ادعای آرمانهای دینی، خطر تباهی از درون، از سوی خودی‌ها یا خودی‌نمایان:

آتش زهدِ ریا خرمن دین خواهد سوخت
حافظ، این خرقهٔ پشمینه بینداز و برو

و:

نه همّت را امید سربلندی | نه درمان دلی، نه درد دینی

(قزوینی: نمی‌بینم نشاط عیش در کس... که هرکدام به وجهی خوب و تفکّرانگیز است.)

البته مضامین بدون واژهٔ «دین» که دربردارندهٔ نگرش خواجه به دین و تصوف (مسایل این دو گاهی، به‌ویژه از دیدگاه اجتماعی، از یک سنخ است) و عوامل تهدید کنندهٔ آن بسی بیش از موارد ذکر این واژه است، مثلاً این طنز گزنده:

پیراهنی که آید ازو بوی یوسفم　　　ترسم برادران غیورش قبا کنند

حالی درون پرده بسی فتنه می‌رود　　　تا آن زمان که پرده برافتد، چه‌ها کنند

در شرح اشعار، تحلیل کافی از ابیات مذکور صورت گرفته، امّا عجالتاً می‌پرسم: آیا ژرفنای درد و بیم را می‌بینید؟ بعید می‌دانم در عصر خواجه دشمن دانایی برای دین وجود داشته ولی دوست نادان تا بخواهید؛ همان «برادران غیور» (هم به معنای متعصب، و هم عکس آن به طریق «تهکّم» یعنی بی‌غیرت) که حجاب عزّت اعتقاد قلبی را همچون گریبان و دامن خویش چاک می‌کنند تا عورتی بیرون افتاده به خلق بنمایانند.

دغدغهٔ دیگر، قضارا باز به دین و اندیشهٔ دینی بازمی‌گردد، دغدغهٔ گناه، با تمامی وسوسه‌ها و وسواسهای آن، با همهٔ ترسها و تحذّرها، پل صراطی میان دو سوی «بکنم یا نکنم»، و البته ترسی سرشار از لذت و آمیزه‌ای غریب از درد و درمان، و شادی و ملال؛ شریک شدن با عصیان پدری که روضهٔ رضوان را راحت و رایگان فروخت، خواه به دانهٔ گندمی و خواه برش سیبی. و امّا سراسر پهنهٔ ادب جهانی را میل به گناه و بیم از پیامدهایش فراگرفته، که البته ژرفترین حرف و حدیث آن در شعر و نثر کسانی است که گرایش و نگرش دینی دارند، چرا که برای جز اینان گناه را اساساً معنایی نیست و تردید میان کردن یا ناکردن آن، چیزی است چونان خوردن یا ناخوردن وعده‌ای از غذای روزانه. باری، البته در این باره نیز کماکان تنها به بحث حافظ و گناه حصر شده است، حتی اگر میزان کاربرد واژهٔ «گناه» و تمامی ترکیبات آن در غزلیات حافظ و سعدی با توجه به نسبت تعداد غزلهای این دو (مطابق فرهنگهای بسامدی حافظ از دانیلا مِنِگینی Meneghini و بسامدی سعدی از مهین‌دخت صدیقیان) تقریباً برابر باشد، و حتی اگر شیخ نیز در این باره ابیاتی به زیبایی و گویایی و ژرفی خواجه داشته باشد. مهمتر از صِرف واژهٔ «گناه»، زمینه و اندیشه و ریشهٔ آن در غزل سعدی است، که جهانی است سرشار از میل و وسوسهٔ گناه، فروماندگی میان ارتکاب و اجتناب، عوالمی سخت زیبا بل بی‌نظیر از «دزدیده در شمایل خوب» نگریستن یا بر

خطوط «اندامهای سیمین» یار از ورای جامهٔ نازکْ چشم چراندن، و فراگیرتر از اینها، بحث نظر و شهود زیبایی است در غزل سعدی، که امیدوارم کسی بدان چنان‌که باید بپردازد تا معلوم شود چه ستمی بر او خواه از رهگذر ساده‌انگاری و خواه شنعت‌زنی‌های بی‌پایه و مایه رفته است. به گمان من بزرگترین آموزگار خواجه در این باب کسی نبود جز شیخ؛ اگرچه شاگرد نیز نهایت استعداد را از خود عیان کرد. در هر حال، دغدغهٔ گناه و عوالم آن زمینه‌ای است دل‌انگیز و فراخ‌دامن در اثر هر فرزانهٔ فکوری که وسوسهٔ گناه را با دغدغهٔ دین و تجربهٔ عرفان پیوند می‌زند، ضمن این‌که درد و لذّت در آن، آمیزه‌ای جدایی‌ناپذیر است.

باری، بحثهای جاری در باب گناه و رواداری یا پرهیز در قبال آن معمولاً بر لنگر تفسیق یا تنزیه یا چیزی میان این دو می‌گردد، و هرکدام هم طبعاً با مبلغی شواهد به‌علاوهٔ برخی لفظ کاوی‌ها در سخن سراینده، که خود سرشار از ایهامها و ابهامها و گمان‌سازی‌های شاعرانه همچون انکار گناهِ کرده یا اثبات گناهِ ناکرده است. باز هم می‌گویم مضامینی حول میل به گناه (درست همچون انکارِ گهگاهیِ معاد به‌منظور ترغیب به بهره‌گیری از فرصتهای کوتاه حیات) اساساً خوراک غزل و یکی از نمکهای آن است و اختصاصی به این یا آن غزلسرا ندارد؛ در مورد چربش این‌گونه مضامین در شعر این یا آن شاعر مفروض نیز تنها به مدد سنجش و بسامدگیری و خلاصه به شیوه‌هایی علمی‌تر می‌توان به نتایجی رسید و بس. به گمانم پیشینیان ما با آگاهی از دشواریهای گوناگون چنین گمانه‌زنی‌هایی بود که از خیر این بحثها و صدور حکمها می‌گذشتند، درست مثل برخی زمینه‌ها که پیشتر گذشت. به هر حال، اینها از زمینه‌هایی است که در آنها جهات و جوانب شکلی از قبیل بیان و زبان و دیگر ظرایف شعری، مهمتر و نیز جذّابتر از بحثها و استدلالها و استنتاجهای محتوایی است، از آن شمار که تاکنون رواج داشته است.

مکان و زمان در سلوک شعر

در تمامت تاریخ شعر قدیم پارسی، غزل هیچ شاعری به اندازهٔ حافظ با زندگی واقعی او و امور و رویدادهای گوناگون آن پیوند نخورده و ثبت کنندهٔ اوضاع و احوال ملموس او از خوش تا ناخوش نبوده است. همین ویژگی، غزل خواجه را تا حدودی از تعیّن زمانی و مکانی برخوردار ساخته؛ ضمن این‌که شعر او و به این اعتبار از غزلیات

دیگران به خصلتِ تعیّنیِ شعر نوِ ایران قدری نزدیکتر است، و شاید همین نیز یکی از دلایل محبوبیت آن در عصر ما باشد، عصری که با شعرِ بهره‌مند از تعیّن یا «زمانمند» خویگر تر است تا خلاف آن. مرادم، در یک بیان ساده، نه آن احوال و تأثرات کلّی و مبهم شاعران از وقایع ایّام یا ملاحظات انتقادیِ کلّی و اجمالی یا به هر حالْ نامشخّص آنان درخصوص سنخها و اشخاص نوعی و بی‌نام و نشان و قضایای فاقد مصداق معیّن است که به وفور در شعر قدیم هست؛ اگرچه همین ویژگی، خود برخاسته از آبشخورهای دیرین و بنیادین فرهنگ شرقی از جمله ایرانی است که به کوتاه سخنْ بیشتر به حقیقت و معنای امور توجّه دارد تا واقعیت و مصداق آنها، و بیشتر مبتنی بر سنخهای (تایپهای) کلّی است تا افراد، و در یک کلام: مثال‌گرا و اسوه‌گرا یا الگویی‌اندیش است. پس نه شگفت اگر انتقادهایش هم متوجه سنخها یا صورتهای نوعیِ افراد یا امور باشد، که این خود متفاوت با فرهنگ جدیدِ واقعگرا، فردمحور، مصداق‌اندیش و موردیاب است. به هر روی، مقصودم از امور زمانمند و متعیّن، احوال و رویدادهای واقعی یا انتقادهایی است با مصادیقی مشخّص که به اصطلاح به تریز قبای فرد یا افراد و گروههایی بربخورد، نه مثلاً از شمار رویدادهای تخیّلی و داستانی یا نظرگاههای انتقادی و اصلاحیِ کلّی همچون ستم و تباهی یک پادشاه یا عاملانِ «چه می‌دانم کدام و کَی» یا به‌طور کلی هرآنچه هیچ فرد یا گروهی آن را به خود نمی‌گیرد و به روی مبارک نمی‌آورد که ممکن است خود او مخاطب انتقاد شاعر بوده باشد. به هر حال، در میان رویدادهای مندرج در اشعار حافظ ، تعدادی دارای تعیّن زمانی و مکانی است و بقیه نه. امّا انتقادها همچون همیشه کلّی و مجمل است و تنها با توسّل به حدسیّات و قراین تاریخی و غیره، یعنی به هر حالْ امور فرامتنی، برخی را به این و آن ربط داده‌اند. شاه (جز در مواردی که مشخص می‌شود)، قاضی، فقیه، واعظ ، صاحب دیوان، نگینی عزیز در دست اهرمنی، سَمومِ وزیده بر طرْف بوستان و... همه و همه مبهم و مجمل‌اند، همچون در شعر دیگران.

گذشته از مقتضیات فرهنگ سنخ‌گرا و مثال‌گرا، انتقاد دقیق و صریح یا متعیّن از امور یا افراد، با توجه به نظامهای سیاسی و اداری عصر، امکان داشته تبعاتی برای گوینده در پی بیاورد، مثلاً وظیفه یا حمایت را از او بازگیرند یا انتقاد از صاحب‌منصبان و مقامات به طریقی به برگمارندهٔ آنها یعنی سلطان مرتبط و موجب دردسر شود. پس شاعر به طرق گوناگون می‌کوشیده تا مفرّی برای خود در صورت بازخواست باقی بگذارد؛ برای مثال:

صاحب دیوان ما گویی نمی‌داند حساب
کاندرین طغرا نشان حِسبةً للّه نیست

اولاً چون شعرها تاریخ نداشته شاعر می‌توانسته ادعا کند مقصودش صاحبدیوانهای گذشته است. ثانیاً واژهٔ «حساب» اگرچه دلالت بر صاحب دیوان حساب (مالیه یا دارایی آن زمان) دارد، لیکن شاعر با استناد به «حسبة» می‌توانسته به رئیس دیوان حساب بگوید مرادش صاحب دیوان حسبة (احتساب) است یا برعکس، به این بگوید مقصودش آن یکی است. مورد دیگر:

به خوبان دل مده، حافظ، ببین آن بیوفاییها
که با خوارزمیان کردند ترکان سمرقندی
(خانلری ۴۳۱/۸)

می‌گویند خواجه پس از نخستین حملهٔ تیمور به شیراز و از ترس او آن را بدین صورت بدل کرد:

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند
سیه‌چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی
(قزوینی، غ ۴۴۰)

به فرض هم که داستان صحت نداشته باشد به هر حال انگیزهٔ ساختن آن در اصل حکم یعنی احتمال ترس شاعر از تیمور خللی وارد نمی‌کند. امّا در صورت صحت آن، خودمانیم، چه اعتباری می‌توان برای شهامت شاعر در انتقاد قایل شد وقتی بیم از گرفت و گیر سبب فروخوردن حرف می‌شود؟ البته بهتر است با ملاحظهٔ شرایط عصر و تبعات امور در آن روزگار، تکلیفی چنین شاق به شاعر نکنیم که بایستی چنین و چنان می‌گفت یا می‌کرد. و اما، با وجود اشتراک شعر او با دیگران در زمینهٔ کلیت و عدم تعیّن، بسیاری از غزلهایش هم به امور و وقایع واقعی مربوط است. پیشتر اشاره‌ای به کاملاً جدّی بودن شعر در جایگاه مهمترین اشتغال حافظ کردم. قضارا یکی از گویاترین نشانه‌های آن همین ویژگی تعیّن و تشخّص در بسیاری از اشعار اوست، بدین گونه که اغلب یا دست‌کم بسیاری از چیزهایی را که در زندگی‌اش به راستی وجود و از جهتی اهمیّت داشته در غزلش بروز و بازتاب داده است. اگر بخواهیم بگوییم چه چیزهایی خواه از زندگی عملی و خواه فکری و درونی او در شعرش آمده، سخن به درازا می‌کشد. پس بهتر است بپرسیم: چه چیزهایی را نگفته (گو این‌که پیداست در شعرْ ناگفته‌ها بر گفته‌ها می‌چربد.) به هر حال به خلاصه‌ای

بسنده می‌کنیم: آیا مثلاً روابط دور یا نزدیکش را با این یا آن شاه، وزیر و غیره نگفته؟ آیا اختلافش با شاه شجاع، زبان درازی‌اش به او، پیامدهای آن، پشیمانی و خاکبوسی را ناگفته گذارده؟ دقایقی را از کردار زاهد و واعظ و صوفی و حتّی اشارات و ناز و کرشمهٔ سرمنبری واعظان با شاهدان؟ یا...؟ البته برخی را به اجمال و اشاره ذکر کرده ولی به هر حال گفته و ثبت کرده است. این در حالی است که دست‌کم بعضی حرفها را، خاصّه آنها که اظهارشان می‌توانسته خجلتی برای سراینده یا کراهتی در خواننده پدید آورد و یا چندان مناسب غزل شمرده نمی‌شده، می‌توانسته نگوید، ولی گفته است، مثل همان اختلاف با شاه شجاع یا ابراز پشیمانی و خاک پای جفاکار را بوسیدن و عذر قدم او خواستن و امثال اینها. بیان این چیزها یک معنای مهم دیگر هم دارد: صمیمیت با خواننده، صمیمیّتی نه با کوس ادّعا یا طاق و طُرُنب. او در برابر هرآنچه با این خلوص و صفا به مخاطب می‌دهد، همدلی او را بازمی‌خرد. این مخاطب کجا چنین صداقت و صمیمیتی را در دیگر سخنوران سدهٔ هشتم دیده تا متقابلاً صدق و صفایی صرف ایشان کند؟ (حتی در اوحدی و سلمان، که از این حیث باز قدری بهتر از بقیه‌اند.)

یکی دیگر از نشانه‌های جدّی بودن شعر برای خواجه یا خواجه در شعر، آن‌همه تجلیل و تمجیدی است که از خود شعر و شعر خود می‌کند، بی‌آنکه حتی در یک موردْ شعر را تحقیر یا شاعری را مذمّت کند (آن‌سان که بسیاری از شاعران کرده‌اند). او اگر گهگاه گله‌ای می‌کند، از کساد بودن این متاع یا از این است که «سخندانی و خوشخوانی نمی‌ورزند در شیراز»، همین.

همچنین غزل حافظ غالباً معرکه‌ای است گرم و تماشایی از چالش و تنش، طعن و دَق و ضرب. در بیشتر آنها یک تکانی یا دست‌کم تلنگری به ذهن مخاطب وارد می‌کند، به‌ویژه مخاطب سنّت‌گرا و هنجاردوست. این کار یا به کمک پارادوکسی یا شک و پرسشی است (البته نه از آن‌گونه که درباره‌اش مبالغه می‌شود) یا خرق عادتی، هجمه و حمله‌ای به این یا آن فرد و فرقه، انداختن پته‌ای روی آب و... این شیوهٔ شعر بی‌شک از شاعری است که شعر در وجودش زنده است و وجودش در شعر. تنها تعدادی اندک از غزلهای اوست که از عناصر یاد شده بهره‌مند نیستند و لاجرم قدری خنک از آب درآمده‌اند.

نیز شعر او، اگرچه چندان بهره‌ای از نوآوری ندارد (جز در مورد تنوع مضامین در درون یک غزل، که خواهیم دید آن را هم به‌وجود نیاورده بلکه تشدید کرده است) امّا

هرچه هست تلفیقی نیکوست از همهٔ آموخته‌ها و اندوخته‌هایی که با جدیّت فراهم آمده و با جدیّتی بیشتر در غزل به کار گرفته شده است.

با این اوصاف، چه کسی می‌تواند دعوی کند که شعر برای خواجه وسیله‌ای تفنّنی بوده یا مثلاً همچون رباعیات خیام، هرازگاهی و درحال خستگی از کارهای علمی و غیره سروده می‌شده؟ و مگر با وسیله‌ای تفنّنی می‌توان به هدفی چنین بزرگ دست یافت؟ پیداست هر هنری از جمله شعر تا چه درجه‌ای جدیّت و جان کندن می‌خواهد و آموختن دایم و آزمون مستمّر می‌طلبد. با علم و معارف تنها نیز نمی‌توان شاعر شد بلکه تنها با رنج و تجربهٔ لحظه به لحظه، سرودن و دریدن، بهسازی و پیرایش پیگیر، افتادن و برخاستن، بر حاصل لحظهٔ قبل خویش خندیدن، و رگه‌های خوب و موفّق آن را چونان موهبتی بر چشم و پیش چشم نهادن برای آزمونی دلخواه‌تر و دلپذیرتر، و تمامی اینها را با گوهر و بهرهٔ ذاتی طبع خویش به هم کردن است که فردی چون حافظ را می‌آفرینند. هرآنچه جز این بگویند ترّهاتی بیش نیست، از آن داستان عالم و شاعر شدن یکشبه تا این افسانهٔ تفنّن و این‌که شاعری دون مراتب اوست. اگر هم، به فرض مستبعد، حافظ در آغاز کار شاعری‌اش آن را به‌عنوان تفنّن و تفریح فکری خویش اختیار کرده باشد، باز باید گفت یکی از معجزات ناشناختهٔ شعر این است که کسانی چون باباطاهر، خیام و خواجه از رهگذر همین شعر متفنّن (یا آنچنان که در عالم سینما و تئاتر می‌گویند «تجربی») اینچنین به شعرِ جهان شناسانده و پیشکش شده‌اند، درست همچون نمونه‌های موفق و جهانیِ فیلمسازی و تئاتر تجربی. آیا به همین اعتبار می‌توان به آسانی گفت که برای شاعر و هنرمندْ کدام‌یک از دو سنخ «تجربی» و «حرفه‌ای» جدّی‌تر است؟

مسألهٔ مهم دیگر: آیا حافظ در شعرش اهل «هنر ناب» است یا به قول امروزیان «متعهد»؟ البته من در این مورد نیز معتقد به «سوار کردن» مفاهیم و مکاتب امروز بر شاعری متعلّق به چند صد سال پیش نیستم، اما این موضوع مرا هم «به قید و سلسله در کار می‌کشد».

برخی حافظ‌پژوهان، در عین حال که استفاده از هنر ناب یا شعر برای شعر را برای حافظ به معنای کامل عبارت روا نمی‌دانند، وی را از نظر خود شعر اهل هنر برای هنر می‌خوانند. «حافظ از نظر اخلاقی و انسانی طرفدار تعهّد بوده است، نه از نظر اجتماعی یا سیاسی.» (خرّمشاهی، حافظ ۵۷) ایشان از سوی دیگر در چند جا حافظ را «مصلح اجتماعی» خوانده‌اند (مثلاً در حافظنامه ۳۱). به راستی آیا ضدّ و نقیض

نیست؟ آیا دیوان شعر خواجه دوتا و دوجور است که از یک نظر این است و از نظر دیگر آن؟ عجالتاً و عاجزانه می‌خواهم بفرمایند کدام مصلح اجتماعی درست و حسابی را می‌شناسند که «از نظر اجتماعی تعهّد» نداشته است؟ وانگهی، با این کلّی‌گویی که حافظ «تعهّد اخلاقی و انسانی دارد» چه کسی را و چگونه از دیگران تمایز بخشیده‌اید؟ کدام‌یک از بزرگان فکر و فرهنگ ما، از ناصرخسرو و سنایی و نظامی تا مولانا و سعدی و اوحدی و... از دایرهٔ این تعهد بیرون‌اند، یا آن همه بزرگان فرهنگ و ادبیات و هنر مغرب‌زمین؟ آیا باز هم به قاعدهٔ نخ‌نمای «اثبات شئ نفی ماعدا نمی‌کند» متوسّل خواهید شد؟ اصرار در مستثنی و منفرد و متفرّدسازیِ کسی چون خواجه، آن هم در همه چیز، و نسبت دادن همه چیز از هرجا به او بدون توجه کافی به مصداق یافتن یا نیافتن هرکدام و فقدان سنجش با دیگران و اساساً نداشتن دید سنجشی، تا کجا؟ عدم ارائهٔ مستندات کافی برای این دست احکام صادره، یا در برخی مقولات مشابه، مشتی شاهد به شتابزدگی برهم کردن از شعر، آن هم غزل، که اساساً کار و زمینه‌اش چیز دیگری است، تا چه هنگام؟ اگر این بنده از جدّی بودن شعر برای خواجه سخن می‌گوید به هیچ روی ارتباطی با این نوع نگاه ندارد بلکه برعکس، باورمند به تعهد او بیش و پیش از هرچیز به خود شعر و هنر است، خلاف رأی حضرات. تمامی فضایل و مزایای او، اعمّ از اعتلای روح، عمق اندیشه، کمال ذوق، طلاقت لسان، حتی آگاهی‌اش از علوم و معارف دینی و... در خدمت آفرینش هنری است. این نه به آن معنی است که او مثلاً اهل سیاست (در حدود ممکن برای عصر او) نیست یا از ایده‌هایی برای اصلاح جامعه عاری است بلکه بدین مفهوم است که همه چیز او، آنگاه که پای هنر شعر در میان است، تابع شکل هنری و جوهرهٔ شعری است و بس (همچنان‌که خود جناب خرّمشاهی در جاهای دیگر می‌پذیرند که حافظ بیش و پیش از هرچیز شاعر است، که نظری است کاملاً درست.) به عبارت دیگر، خود شعر و معیارها و مقتضیات درونی آن نسبت به هر موضوع بیرون شعرْ اولویت و اصالت دارد. (این سخن هم هرگز نه به این معنی است که امور بیرون شعر برای او بی‌اهمیت است، و نه مغایر با سخن پیشین من که حافظ بیش از دیگر غزلسرایانْ آگاهی دربارهٔ امور و احوال زندگی و محیطش به خوانندهٔ غزلش داده است.) مثالهایی بزنم: او در شعری که اختلاف‌نظر خود را با شاه ابراز می‌دارد می‌گوید:

خدای را به می‌ام شست‌وشوی خرقه کنید

که من نمی‌شنوم بوی خیر ازین اوضاع

می‌بینیم که آنچه مقدّم بر اصل حرف و فراهم کنندهٔ زمینهٔ آن است یک تعبیر کاملاً شاعرانه و از مقولهٔ شکل است: خرقه (نشانهٔ زهد ریاکارانهٔ گروهی متنفّذ و مؤثر در خرابی اوضاع) باید با «می» شسته شود، شاید بوی خوش آن جایگزین بوی مشئومِ وقایع جاری گردد. می‌خواهم بگویم: آنچه مربوط به امور بیرونی یا سوژهٔ اولیهٔ شعر است پیش‌بینی بد شاعر از وقایع جاری است، که به هر حال آن را ذکر کرده، اما آنچه به غایت و هدف هنری مرتبط است در شکل ایهامی بس ظریف عرضه شده (می = خیر). حافظ هرگز این غایت هنری را فدای آن امر بیرونی (هرقدر هم که برایش مهم بوده باشد) نمی‌کند. نیز در یکی از اشعاری که همزمان با بازگشت از غربت تبعیدگونهٔ ناشی از همان اختلاف‌نظرها با شاه سروده شده باز موضوع را چنان با بیان و تصاویر شاعرانه در هم می‌آمیزد که خواننده محال است ذهنش به اصل قضایای منجر به آن غربت (با وجود آن همه اهمیتش در زندگی شاعر) متوجه شود:

زین سفر گر به سلامت به وطن بازرسم
نذر کردم که هم از راه به میخانه روم
تا بگویم که چه کشفم شد ازین سیر و سلوک
به درِ صومعه با بربط و پیمانه روم

ملاحظه می‌کنید که اینجا هم نماد «صومعه» و مقابل آن «بربط و پیمانه» حضور دارد که باز اشارتی به منشاءِ همان غربت گوینده (ظاهراً موضع‌گیری او در برابر زُهّاد) است، لیکن آیا برای خواننده‌ای که به خود شعر می‌اندیشد و در بند تحقیق دربارهٔ مسایل بیرونی نیست چه دلیلی یا الزامی به رها کردن این عوالم دل‌انگیز شاعرانه و پرداختن به اصل خشک و خالی رویدادها هست؟ این شیوهٔ همیشگی حافظ است که در شعر او همه چیز حتی مهمترین موضوعات و اتفاقاتْ در برابر بیان هنرمندانه رنگ می‌بازد و تابع غایات و اغراض شاعرانه می‌شود. این خود عین تعریف و هدف هنر برای هنر است. حافظ نه همچون فردوسی همهٔ همّ و همتش مصروف بر آرمانهای میهنی و پیشینهٔ پرشکوه پیشینیان است، نه به گونهٔ ناصرخسرو در خدمت اخلاق به‌ویژه از نگاه اسماعیلیان، نه مثل عطار و مولانا و عراقی سرسپردهٔ عشق عرفانی، نه به‌سان سعدی درپی بیان مشهودات خود از جهان و آمیختن تجارب خویش با اخلاق و عبرت و ارائهٔ راه‌حل‌ها برای مسایل اجتماعی و مملکتی، و نه همانند مغربی، نعمت‌الله و انوار در خدمت تبیین مفاهیم و مصطلحات مکتبیِ تصوّف. گفتنی است که او حتی نگاه و توجهش به امور سیاسی و اداری مملکت نه

همچون امثال مسعود سعد است که تنها به منافع شخصی و گروهی خویش می‌اندیشند و البته تاوان آن را نیز می‌پردازند بلکه به سیاست از چشم یکی از آحاد جامعه (البته فردی فرزانه) می‌نگرد و انگیزهٔ او فقط و فقط تخفیف فشارها و آزارها بر مردم معمولی است. اما تعهّد او به عهدی است که با هنر بسته است: این‌که به هر چیزی از دنیا و مافیها تنها آنگاه اذن ورود به شعر خویش بدهد که بتواند به شاعرانه‌ترین شکل و کسوت ممکن جلوه کند. این در حالی است که برخی شاعران گاهی از بیان شاعرانه به صِرف وزن و قافیه بسنده می‌کنند (برای احتراز از تکرار، توجهتان را به نمونه‌هایی جلب می‌کنم که در بحث نمادگرایی از دیگران خواهم داد، که در آنها شاعر حتی نمادهای خود را توضیح و تصریح کرده است.) آری، بیان غیرشاعرانه و غیرهنری در غزلهای خواجه نادر کالمعدوم است. این در حالی است (و این نکته‌ای بس مهم است) که عدّه‌ای از هموطنان حافظ او را نیز چون شاعران بعضاً مذکور، دارای جهتگیری و التزامی خاص می‌دانند و با همین معیارها با او برخورد و هرکس شعر او را در همان سمت و سویی که درست می‌انگارد تعبیر و تفسیر می‌کند.

موضوعات بیرونی که در شعر حافظ بازگو می‌شود چنان در هویت شعر محو می‌شود که به دشواری یا به‌مدد قراین قابل تشخیص است. در مرگ فرزندش (گویا به‌نام شاه نعمان):

حکایت لب شیرین، کلام فرهاد است
شکنج طرّهٔ لیلی مقام مجنون است...
ز بیخودی طلب یار می‌کند حافظ
چو مفلسی که طلبکار گنج قارون است

یا در این بیت کاملاً شاعرانه:

ماه کنعانی من، مسند مصر آنِ تو شد
گاه آن است که بدرود کنی زندان را

آنان که برای گشودن گره اشعارْ زیاده به تاریخ یا تاریخچهٔ زندگی شاعر متوسّل می‌شوند، آن را در اشاره به بیرون آمدن تورانشاه وزیر از زندانی که به سعی سعایت‌کنندگان بدان افتاده بود می‌دانند. آیا به راستی دلیلی استوار برای این قول بر مبنای منطق درونی و ویژهٔ شعر هست؟ (در این ابواب در بحث از نمادگرایی با دقت بیشتری سخن خواهد رفت.)

فرق این شیوه یا این‌گونه نگاه به شعر، مثلاً با آنِ خاقانی در بسیاری از اشعارش این است که در مورد این یک اگر آگاهی کافی از رویدادهای بیرون شعر نداشته باشی غالباً شعر برایت مجموعه‌ای از گُنگی است و کمتر می توانی لذّت بایسته را از خود شعر ببری، امّا در باب حافظ ، اگر هم اطلاعی از امور و وقایع خارجی در دستت نباشد معمولاً چیز خیلی مهمّی حادث نمی‌شود و لذّت شعری و هنری بر جای خویش است. به بیان دیگر، شعر حافظ ، با وجود ثبت بسیاری از امور و وقایع بیرونی، اساساً بر پایهٔ استقلال (البته نسبی) از دنیای بیرونی قرار دارد. از همین روی است که بیشتر اشعارش به مَثَل سایر و نُقل دهان خلق بدل می‌شود ولی شعر برخی دیگر نه. اتّکای شعر به شأن صدور و دلیل بیرونی سرایش آن اصلاً نمی‌گذارد شعر قبول عام یابد، چرا که کاوش در این نوع موضوعاتْ میدان تفحّص خواص است. کمتر کسی حاضر است که برای رسیدن به یک کَیف و عیش ساده از شعری به دنبال چنان نخودسیاهی بدود. البته گفتنی است که علوم و فنون و اطّلاعاتی که مضامین تعداد بسیاری از اشعارْ برگرفته از آنهاست ذاتاً یا عملاً متفاوت با آن رویدادها و احوالی است که گفتیم چون آنها را نمی توان از امور بیرون شعر انگاشت چون شعر در همه جای جهان از تمامی علوم و اطلاعات بشری، و بهتر است بگوییم از زمین تا آسمان تغذیه می‌کند، اگرچه ناگفته پیداست که هرچه گسترهٔ آگاهیها بیشتر باشد تلذّذ کاملتر خواهد بود. مگر نه این‌که درک مضامینی چون جوهر فرد، دور و تسلسل، عجب علمیست علم هیئت عشق... مستلزم اطلاعی در حدود متعارف از آنهاست؟

اینها کوشش عده‌ای برای متعهّد قلمداد کردن خواجه، آن هم به معنای امروزین آن است. زیاده سیاسی جلوه دادن او نیز از همین مقوله است، بی‌آن‌که از خود بپرسند که آیا یکچنین پدیدار و هنجاری اصلاً در آن زمانها مصداقی داشته است؟ وانگهی، آیا مثلاً یک فرد متعهد و سیاسی این‌همه مدح، آن هم مدح چندین خاندان، می‌گفته و حتی بسیاری غزلهایش را به خدمت مدح درمی‌آورده است؟ غزلی دارد در مدح احمد، پسر سلطان اویس ایلکانی، از جمله این بیت:

برشکن کاکُل ترکانه، که در طالع تست

بخشش و کوشش خاقانی و چنگزخانی

آیا حافظ چنگیز را نمی‌شناخته و از بلایی هولناک که بر سر ایران و ایرانی آورد بی‌خبر بوده؟ آیا خلق و خوی احمد، پادشاه تندخوی، خونریز و دیوانه‌وش را نمی‌شناخته است؟ من در جایی دیگر گفته‌ام که مدیحه‌سرایان گاهی با توجه به

نسبیت قضایا ترجیح می‌داده‌اند گرگی را (چون چنگیز یا تیمور) ستایش کنند تا کفتاری را (به‌سان محمد خوارزمشاه) و این امر، البته با پذیرش این‌که شاعر ناگزیر از مدح بوده، قابل درک است. امّا این همه مبالغه یا مدرن‌سازی چرا؟ نهایت حدّی را که می‌توان برای او در این زمینه پذیرفت این است که او به سبب توجّهی که همچون هر فرزانهٔ فکوری طبعاً به رویدادهای عصر خود داشته امکان داشته برخی از آنها را، مثل دگرگونیهای میانهٔ سلطنت شاه شجاع، خلاف امیال و آمال و آرمانهای خود ببیند، و نیز به دلیل علاقه به ثبت اجزایی از زندگی‌اش در غزل، برخی اتفاقات را خواه در پرده و خواه آشکار باز گفته است؛ ضمن این‌که باز هم می‌گوییم باید همین میزان توجه و علاقه به ثبت رویدادها را (البته در غزل، چون در دیگر قوالبْ فراوان به چشم می‌خورد) لحاظ کرد و بدان به چشم یک تفاوت بارز میان غزلیات او و دیگران نگریست، همین، و نه بیش. پیداست بحث جدّی بودن شعر برای او و تعهّدش به هنرْ مطلبی است یکسره متفاوت. همچنین التفاتی هم که گهگاه در قبال وضع مردم، به‌ویژه اقشار فرودست‌تر و فراغت و راحت آنان از ستم و احتساب سختگیرانه یا انتقادی که از برخی مصادر و مقامات (البته طبق معمول قدما به صورت کلّی و بدون تعیّن یا ذکر نام و مورد دقیق) دارد، گذشته از سوابق و نظایر بی‌شمار آنها در متون شعری، هرگز مشمول «سیاسی» یا «اجتماعی» به آن معنای دقیق و غلیظ که منظور برخی حضرات است نمی‌شود. گفتم که نمونه‌های آنها، البته در قوالبی چون قطعه و قصیده، فراوان است. مثالی از معاصر خواجه، سلمان ساوجی، می‌زنم، از یک قصیده. سلمان نیز اگرچه مدیحه‌سراست، از یاد نمی‌برد که رنجهای مردم عراق را در ضمن مدح سلطان اویس (ممدوح مشترک او و حافظ) به وی گوشزد کند:

در عراق آنچه من از ظلم و تعدّی دیدم   شرم دارم به زبانْ بعضی از آنها آورد

گریهٔ بیوه‌زن و اشک یتیمان عراق   ای بسا آب که در دیدهٔ خارا آورد

و درخواست آشکار از پادشاه برای رسیدگی به آن:

کیمیای نظر لطف بر آن خاک انداز   که خدایت به جهان از پیِ اِحیا آورد

(دیوان ۴۶۰)

در قصیده‌ای دیگر از فساد و جفای فاحش فاجران، مصادف با قحط و غلایی غریب که مردم را از پای درآورده، سخن داشته و در ابیاتی سخت خواندنی به دقت شرح داده که چگونه درماندگان بینوا استغاثه کنان از فتراک او آویخته بودند و التماس ابلاغ پیام دردمندانهٔ خود را به سلطان از او داشتند:

از خراب‌آباد شهر ساوه کردم عـزم جـزم — ساعتی میمون به فال سعد، روزی اختیار
جـمعی از وامـاندگان مـوج طـوفان بـلا — قومی از سـرگشتگان تـیه ظـلم روزگـار
جمله در فتراک من آویختند از هر طرف — کاخر از بهر خدا، یا از پـی اهـل و تـبار،
چون به سوی کعبهٔ حاجات داری روی دل — حاجتی داریم، حاجتمند را حاجت بـرآر...

(کعبهٔ حاجات: کاخ اویس) آنگاه از سلطان درمی‌خواهد:

خسروا، لِلّه دمی از حال مسکینان بپرس — حِسبةً لِلّه نظر بـر حـال مـظلومان گـمار
(همان ۵۱۹ـ ۵۲۱)

نیز قدری قبل از حافظ، عبید گویاترین و گزنده‌ترین نقدها را از جهات و جوانب جامعهٔ عصر کرد و به کمک طنز بی‌نظیر خویش سدّ سکندر سکوت در برابر تباهیها و خودکامگیها را شکست. بنابراین، پس از عبید، آن بهتر که در بـاب بـرخـی نـقدها و خرده گیری‌ها جایگاه پیشگامی عبید را در سنجش با حافظ و تأثیر بسیارش را بر او دریابیم، اگرچه بر ماست که اندازه و ارزش همین مایه را هم پاس داریم و گویندهٔ آنها را از سخنورانی که به هر انگیزه‌ای از بازگویی همانها نیز پرهیخته، یا اگر هم گفته‌اند اغراضی دیگر را از آن دنبال کرده‌اند، بازشناسیم. به نمونه‌ای تأمل‌انگیز از گونهٔ اخیر بنگریم: مولانای شمس. من هنگامی که گاه گذاری به گزاره‌هایی از او دربارهٔ برخـی رویدادهای سهمگین برمی‌خورم وی را چنان به‌نظر می‌آورم که گویی بینی خود را از آنها گرفته است؛ البته نه چندان از آن روی کـه خـلق خـدا پـایمال درنـده‌خویی‌های اَبَرخونریزان گشته‌اند بلکه اساساً بدین صورت که او بینی خود را نسبت به خـود آن رویدادها بالا می‌گیرد، یعنی اکراه دارد از این‌که بـه هـرگونه عـامل «تشـویش وقت» بیندیشد. ببینید «واقعهٔ هائلهٔ» مغول را چگونه برگزار می‌کند:

تتار اگرچه جهان را خراب کرد به جـنگ
خرابْ گنج تـو دارد، چـرا شـود دلتـنگ؟
جهان شکست و تو یار شکستگان باشی
کجاست مست ترا از چنین خرابی ننگ؟
(کلیات ۳، ۱۴۲)

گویی آبی از آب تکان نخورده و این رویداد تنها آزمونی پیروزمندانه، آن هم در جهت کمال عرفانی بوده است و بس، و گنج حق در همین خرابی است. این واکنشی است از نوع مـنفی و دیگـرگون بـه یکـی از مـوحش‌ترین فـجایع تـاریخ بشـریت، همچنان‌که می‌دانیم تصوّف و رشد حیرت‌انگیز آن در سدهٔ هفتم خود چنین واکنشی

به این رویداد و پیامدهای شگرف آن بوده است. نتیجهٔ کشتار و ویرانی ناگفتنیِ مغول و آن همه آلام و ابتلائات، از نظر شاعر این است:

فلک ز مستی امر تو روز و شب در چرخ
زمین ز شادی گنج تو خیره مانده و دنگ

اگر بتوانیم در وجود حافظ قایل به «منِ برتر» super ego بشویم (که معمولاً عاملی است بازدارنده از خرابی و بیخویشی از هردو نوع حقیقی و مجازی آن) درخصوص مولانا شاهد ویژگی «خودبرتربینی» (grandiosity) هستیم که معمولاً در سنخ پیشگفتهٔ دوقطبی به میزانی بیش یا کم وجود دارد، و این مقوله‌ای است متفاوت از «من برتر». این افراد گاهی در یک جمع، به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه، هیچ‌کس دیگر را نمی‌بینند و صدایی جز صدای خود را نمی‌شنوند یعنی همه‌کس و همه چیز را مادون خود و داشته‌های آنان را مادونِ آنِ خود می‌دانند. دوست دارند برای جهانیان سخنرانی، ارائهٔ طریق و به آنان امر و نهی کنند و در صورت عدم قبول طرق مورد نظرشان به تحقیر آنها برمی‌خیزند. شطّاحی‌ها و طامّات‌گویی‌های مولانا (برخلاف نهی و تقبیح صریح آن از سوی سعدی و حافظ) نیز به گمانم معروف حضور خوانندگان باشد، از خود را حق خواندن، به عرش و فلک رفتن و در آنجا خلق را به ضیافت حضرت احدیت فراخواندن و... نیز تحقیرها و تسخَرهای بی‌شمار او و را بر این یا آن فرد یا راه و مسلک متفاوت از او و آنِ او، و حتی فحّاشیها و هتّاکیهای عجیب او، چه در مثنوی و چه کلیات شمس (یعنی در قالبی که به هیچ روی مناسب این‌گونه الفاظ نیست.) اینها البته برای کسانی که خود را وراءِ و فراتر از کون و مکان می‌بینند می‌تواند واکنشهایی طبیعی تلقی شود. حافظ می‌تواند «غلام» بسی افراد، از شاهان، نیکان و هرآن‌که از رنگ تعلق آزاد است، باشد، لیکن مولانا تنها «غلام آفتاب» یعنی شمس است، و یا انسانهای برتر در همین پایه:

چو غلام آفتابم، هم از آفتاب گویم — نه شبم، نه شب‌پرستم که حدیث خواب گویم
(کلیات ۳، ۳۰۲)

و شگفتا که بسا از او نیز قطع امید می‌کند:

صد هزاران بار بُبْریدم امید — از که؟ از شمس، این شما باور کنید

(مثنوی ۲، ۳۰۷ب ۱۱۱۲، نیز بنگرید به ابیات بعد در توضیح قضیه.) اینها را گفتم تا زمینه‌ای باشد برای چگونگی نگرش مولانا به رویدادهای عصر یا تاریخ. پیداست بحث ما بر محور غزل و بازنمود این مسایل در آن است. امّا شکی نیست که نه باید

بی‌اعتنایی مولانا را نسبت به رویدادها مطلق انگاشت، و نه حساسیت حافظ را، و پیداست وقتی قادر خواهیم بود به قطع و یقین در این مقوله نظر دهیم که کلّ آثار و احوال هرکدام را با دقت علمی و آماری بررسی کنیم؛ اگرچه برداشت کلّی این نگارنده از چند دهه سروکار داشتن با متون شعری در همین مایه‌هاست.

باری، نگاه مولانا به وقایع مهم معمولاً از بالا و به صورت اشراف عمودی و کلّی است، چنان‌که گذشت. حافظ، اگرچه گاهی به همین‌گونه می‌نگرد، لیکن در مواردی متعدّد، نگاهی افقی و دقیقتر به رویدادها و پیامدهای آنها برای خود او و جامعه‌اش نیز دارد. گلایه‌ها و انتقادهای او در باب قضایایی که منجر به غربتش از «مسکن مألوف» شد و ذکرش رفت، و همچنین سخنان او دربارهٔ رشته رویدادهای اواخر عمر او تا تسخیر شیراز به‌دست تیمور، نشان از واکنش تأثّرآمیز او در برابر تأثیرات ناگوار آنها بر زندگی آدمیان، گسستگی و آشفتگی ناشی از آنها، سوق یافتن افراد به‌ویژه فرزانگان به عوالم درون و انزوا و پرهیز از یاری یکدیگر برای رهایی از این بلایا و بازگشت به راحت و رفاه نسبی عصر بواسحاقی، جملگی در اشعاری که به ظنّ اقویٰ و اغلبْ متعلق به واپسین سالهای اوست بازتاب یافته است، آن هم به گونه‌ای کمابیش دقیق یا باری در آن سطح از دقت و ذکر جزئیات که غزل تاب بیش از آن را ندارد. برای نمونه و به‌ویژه، غزلهایی چون: یاری اندر کس نمی‌بینیم، یاران را چه شد... (۱۶۴) که به تنهایی چند مقوله را از ناگواریها و آلودگیهای برههٔ مذکور در بر دارد، و: دو یار نازک و از بادهٔ کهن دو منی... (۴۶۸) که آیینهٔ عبرتی است از اوضاع روزگاری که پیشتر گُل بود و به سبزهٔ سموم یورش ویرانگر تنگ‌دیدگان و گرسنه‌چشمان تاتار بر شهری زیبا و آباد و شکفته از فرهنگ نیز آراسته شد. آری، صفحهٔ ذهن و عرصهٔ توجه حافظ بر روی وقایع و احوال محیط بسی بازتر از دیگر غزلسرایان است. آیا کسی هست که ادّعا کند خواجه در قالبی با مقتضیات و مضایق خاص خود چون غزل می‌توانسته با دقایق و جزئیاتی بیش از این به گردش روزگار و حدوث رویدادها بپردازد؟ (مرادم البته اشعاری از مولانای شمس در بیش از چهل، پنجاه و حتی هشتاد بیت به نام غزل نیست که به مقاله یا خطابه بیشتر می‌ماند تا غزل.) در این قالب (برخلاف قطعه) کمتر می‌توان از این دقیقتر، متعیّن‌تر و مشخّص‌تر به شرح و وصف امور سیاسی و مملکتی، گروهبندی‌های عقیدتی و مسلکی و حوادث تاریخی پرداخت. در هر حال پیداست که همین حدود از گرایش و نگرش و نگرانی دربارهٔ رویدادهای زندگی و بازگویی آنها در شعر، شاید انگیزهٔ خواننده را به همذات‌انگاری خود با شاعر و

کشیده شدن به سوی او بیشتر می‌کند، هرچند شاعر بسی چیزها یا رویدادهای زندگی خود یا مردمش را طبق معمول یا علی‌الاصول ناگفته گذارده باشد. پیداست خوانندهٔ همدل و همدرد با شاعر، مطابق عادت یا قاعدهٔ نانوشتهٔ شعر، به‌وجود و ثبت همین اتفاقات خرد و کلان و البته ملموس، حالا به هر میزان و کیفیتی که باشد، بیشتر توجه و از آنها احساس خرسندی می‌کند تا آن بخشِ طبعاً بزرگترِ ناگفته‌ها. (ضمن این‌که باز تأکید می‌کنم: این موضوعات بیشتر مورد توجه اهل دقّت است تا خواننده‌ای که غالباً در پی کسب لذت از اشعار است.) درست از همین روی است که گروهی بسیار از حافظ‌پژوهان دربارهٔ پیوندهای شعر حافظ با امور سیاسی و اجتماعی (به زعم ایشان و با معیارهای امروزین) معمولاً و بلافاصله به چند نمونهٔ اندک از همان شمار که ذکر شد متوسل و چنان‌که گذشت گاه گرفتار گزافه گویی‌هایی می‌شوند که به گمان این نگارنده اگرچه روا نیست امّا به دلیل نبود یا کمبود همین‌ها در غزلیات دیگران قابل درک است. البته نباید با رها کردن تمامی مقتضیات و عادات و اوضاع عصر خواجه چهرهٔ منتقد و تحلیلگری صریح و دقیق از گونهٔ مدرن آن ترسیم کرد که تمامی اوضاع سیاسی و حکومتی را زیر ذرّه‌بین بررسی علمی و پژوهشی قرار می‌داده است. من شخصاً امیدوارم توانسته باشم توصیفی برکنار از افراط و تفریط، در عین ذکر تفاوتهای او با دیگر غزلسرایان یا برتریهای صرفاً نسبی او در همین زمینه به دست داده و در عین حالْ نادرستی مبالغات و امروزین‌سازی‌های رایج را نیز گوشزد کرده باشم. خواجه از برخی تندرویها و مهمیززنی‌های برخی افراد در سوق دادن مَرکب او به سمت زمان ما مسلماً بسی آسیبها دیده است و خواهد دید. آیا بهتر نیست که امثال من قدری هم عنان را (البته اگر در گیرودار این همه مبالغات بتوانند) بازکشند؟

باری، چنان‌که می‌دانیم و بسیار گفته‌اند، عصر خواجه و به‌ویژه نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم یکی از طوفانی‌ترین و پرآشوب‌ترین ادوار تاریخ میهن ماست: درگیریهای پیگیر و ویرانگر از گونهٔ درون‌خاندانی یا برون آن، دست‌به‌دست‌شدن‌های پیاپی شیراز میان میران نوروزی با همهٔ مظالم و مفاسد و فجایع آنان، که طبعاً اسوه و الگوی سران سپاه، خود سپاهیان، و کلّاً مراتب مختلف مقامات و مسؤولان می‌شد، و تعدّیها بر جان و مال و ناموس خلق ستمدیده، که بسیاری روستاها را خراب و متروکه کرد. روابط نامشروع حتی با زنان شوی‌دار در سطوح بالای مملکتی رواجی بیش از پیش یافت. دخالت زنان هوسباز و افسونگر در تصمیمهای سیاسی و اداری مزید بر علّت می‌شد. آنگاه که ایلخانان و جانشینان آنان هرگاه اراده می‌کردند بی‌هیچ پروایی به

یغمای زیردستان می‌پرداختند و کمرشکن‌ترین خراجها را بر آنان روا می‌دیدند، به راستی آیا جای هیچ سخن دیگر باقی می‌ماند؟ (پژوهندگانی چون غنی، معین و زرین‌کوب در کتابهایشان هیچ نکتهٔ ناگفته‌ای در باب وضع روزگار حافظ و خود او باقی نگذارده‌اند، امّا عجالتاً می‌توانید به بررسی مختصر و مفید انجوی در دیوان مصحَّح ایشان، مقدّمه ۵۰ـ۶۶ بنگرید.) باز تأکید می‌کنم آنچه خواجه چونان بازتابی شاعرانه از «این روزگار پرآشوب» می‌گوید در بالاترین حدّی است که می‌توان از غزل چشم داشت، یعنی همین مقدار اشارات اینجا و آنجا و روشن یا در پردهٔ استعارات و نمادها در غزل دیگران یافت نمی‌شود، از سنایی، آغازگر راستین غزلسرایی پارسی، بگیرید تا عطار، مولانا، سعدی، و سدهٔ هشتمی‌ها. اینان ظاهراً اکراهی داشته‌اند از دخول این موضوعات در این قالب، و در عملْ غالباً قطعه را به چنین موضوعاتی تخصیص داده بودند. پس این کار حافظ را در حکم هنجارشکنی، البته نه به معنای حادّ یا مبالغه‌آمیز آن، می‌توان خواند و به هرحال آزمونی در جهت همان دگرگونیهای ساختاری در غزل است، که اهل کار و بار حافظ از آن آگاه‌اند. (دقیقترش را این کمترین در این دفتر، چه در مباحث موضوعی و چه شرح غزلها، بازخواهد گفت.) و امّا کلّیّت این‌گونه مضامین، و به‌طور کلّی هرآنچه او از رویدادها و دگرگونیهای زندگی و روزگار خویش در شعر بیان کرده و علاقه و توجهی خاص به ثبت آنها نشان داده، شناسانندهٔ کسی است که، به رغم گوشه‌گیری‌های گهگاهی و کم یا بیش، اهل نشستن در برج عاج نبوده و بدون گزافگویی، یک چشمش به خود و چشمی دیگر نگرنده و نگران زندگی مردم محیط نزدیک و دور خویش است. او را از حیث گرایش نسبی به چگونگی زندگی و گذران مردم روزگار خود می‌توان تا اندازه‌ای دنباله‌رو کسانی چون فردوسی، ناصرخسرو، سعدی و عبید دانست، البته با توجه به تفاوت روش آنان، یعنی این‌که فردوسی و ناصرخسرو بیشتر مرد سینه سپر کردن در برابر حاکمیتهای درون یا بیرون، سعدی به زبان خِرد و فراخوانی به داد و مدارا و مراعات مردم با حفظ حریمها، عبید هم پیداست با گزنده‌ترین نقدها را با زبان شیرین طنز و طیبت به خورد خودخواهان دادن، و بالاخره خواجه با آمیزه‌ای یا میانگینی از جملگی آن معاملتها (جز در مورد امیر مبارز، که جز از درِ طعن و طنز درنیامد، و در یک قطعه هم عبرت.)

امّا موضوع متعهّد و مصلح اجتماعی بودن حافظ، امری متفاوت است و چنان‌که پیشتر اشارت رفت چندان مصداقی در باب او ندارد. این نگارنده، اگرچه اساساً

معتقد یا علاقه‌مند به برخی معادله‌سازیهای رایج میان سبکها، مکتبها و جریانات ادبی خودمان با مکاتب و دیدگاههای خارجی نیست و در چنین مباحثی مشکلات بسیار می‌بینند که ورود در آن مجالی جداگانه می‌طلبد، لیکن همین‌قدر گفتنی است که گاه این یا آن مکتب یا سبک ادبی ما به اعتباری با یکی از مکاتب غرب مطابقت یا مشابهت دارد و در عین حال به اعتباری دیگر با مکتب ضدّ آن قابل مقایسه است، و بسی مشکلات دیگر. بحث هنر برای هنر هم یکی از همانهاست که ضرورتاً نشأت‌یافته از فرهنگ و تفکرات و نگرشها و هنجارهای رایج در مغرب‌زمین است. چنین پیداست که آنان که خواجه را «متعهد یا مصلح اجتماعی» خوانده و در برابر پارناسین‌ها Parnasians یا پیروان Art for the sake of art (هنر برای هنر و اینجا: شعر برای شعر) قرار داده‌اند قدری با اصول و تعاریف این مکتبْ مشکل دارند. تعریف ساده و بنیادین آن این است: هر موضوع و مقوله‌ای می‌تواند در شعر وارد شود ولی شعر نباید یکسره در خدمت و اختیار آن قرار گیرد بلکه برعکس، هر چیزی و هر زمینه‌ای در مآل می‌باید در خدمت کمال و اعتلای هنر باشد. مطابق این اصل، امور سیاسی و اجتماعی نیز، مثل هر موضوع دیگر، منعی برای ورود به شعر ندارد، مشروط بر این‌که بر موازین و غایات شعری و هنری اولویت و اصالت نیابد. این در حالی است که ادبیات متعهّد از نظر سیاسی یا اجتماعی به خلاف آن، رجحان و اولویت را به امور مذکور می‌دهد و در موارد تعارض میان این اهداف با غایات هنری، این یک را فدای آن می‌کند. یکی از خطاهای رایج این است که عده‌ای اعتقاد (ولو راسخ) به چیزی را مترادف با تعهّد داشتن به آن می‌دانند. اگرچه هر کسی در عملْ متعهّد به آن چیزی است که بدان اعتقاد یا عشق می‌ورزد، لیکن اعتقاد لزوماً به معنای تعهّد نیست. برای نمونه بسیاری شعرا، از جمله حافظ، اعتقاد و اخلاص کامل به دین دارند و در مورد خواجه می‌دانیم چه‌قدر در این زمینه مجاهدت و مداومت کرده است امّا شعر او را نمی‌توان متعهّد به دین خواند، همچنان‌که در تاریخ ادب ما تنها شماری اندک از شاعران همچون قوامی رازی، محتشم کاشانی، شانی تکلو و نظایر ایشان در شعرشان تعهّد دینی یا مذهبی به معنای متعارف آن دارند. شاید نتوان حافظ را به تعبیری متعهد به اخلاق نیز خواند (اگرچه اصل اخلاقگرایی، وجه غالب در حکمت ذوقی بوده است) زیرا اوّلاً مهمترین وجه یا وجهۀ تعهّد، چه در ادب جهانی و چه ادبیات جدید ایران، جنبۀ سیاسی یا اجتماعی و یا آمیزه‌ای از هردو است و مسایل سیاسی و اجتماعی از شمار موضوعاتی بیرون از ذات و سرشت شعر است، در حالی که اخلاق

(به وسیعترین مفهوم کلمه) امری بیرون از شعر نیست. ثانیاً (و مرتبط با مقولهٔ اول) چنانچه شاعری را «متعهد به اخلاق» بخوانیم دایرهٔ شمول تعهّد بی‌اندازه وسعت خواهد یافت چه هیچ‌یک از بزرگان و شناختگان جهان ادب و ادب جهانْ ضدّ اخلاق یا حتی غیراخلاقی نبوده‌اند، به‌ویژه پیروان مکتب هنر برای هنر، هیچ‌یک در عملْ اشتهاری به خلاف اخلاق نداشته‌اند، اگرچه در عالم نظر با تعهّد و انقیاد شاعر به اخلاق هم مخالفت کرده‌اند. آی. ا. ریچاردز در بحث و نقدی در این باره می‌گوید: «سخت مرسوم است که در عالم هنر، دماغ خود را در برابر هرگونه کوششی در به‌کار بردن آنچه قوانین خارجی می‌خوانند بالا بگیرند. امّا بد نیست به‌یاد آوریم که در میان همهٔ نظریات مهم نقد، نظریهٔ اخلاقی هنر (که بهتر است آن را نظریهٔ «ارزشهای رایج» بنامیم) بیشتر مغزهای بزرگ را پشت سر خود دارد.» (نک. اصول نقد ادبی، به ترجمهٔ این نگارنده ۵۹ ـ ۶۰.) در هر حال، وقتی می‌گوییم شاعری چون حافظ متعهّد است قطعاً باید قید کنیم متعهد به چه چیز و به کدام معنی. پیداست «متعهّد سیاسی» یا «مصلح اجتماعی» عملاً مطابق آنچه گفتم برای او بی‌معنی است. متعهد دینی یا اخلاقی هم ذکرش رفت. گذشته از اینها مصادیق یا اقسامی دیگر را هم از تعهّد (البته طبق موازین قدمای ما) پیشتر برشمردم و خواجه را از شمول آنها برکنار دانستم. بنابراین و به‌گمان این بنده آنچه باقی می‌ماند و به راستی زیبندهٔ اوست همان تعهّد به شعر و هنر است که عمری در راه عروج و اعتلای آن سپری کرد. او برای هنر چندان شأن و شکوه قایل است که در سخن او همه چیز، بی‌استثنا، غایات شعری و هنری می‌یابد. رنج و نیرویی شگرف که او بر سر طرّاحی، سرایش، پرداخت و تراش شعر می‌گذارد خود بیانگر اهمیت عظیم جایگاه هنر در نظر اوست. (تمامی این مقولات در جای خود به دقت بیان خواهد شد.)

اکنون برای روشن‌تر شدن موضوع تعهّد هنری، برخی از اندیشه‌های راینر ماریا ریلکه، شاعر آلمانی و یکی از بزرگترین وابستگان مکتب هنر برای هنر، را بازگو می‌کنم. ریلکه مشاهده و تجربهٔ دقیق و عمیق همهٔ چیزهای جاری و ساری در زندگی را توصیه می‌کند، که پیداست مسایل سیاسی، اجتماعی، اخلاقی و غیره نیز از این حوزه بیرون نیست. امّا شرطی مهم که او بارها بر آن تأکید کرده درونی کردن تمامی تجارب و قوام دادن به آنها در ذهن و ضمیر است، و همهٔ اینها در این جهت است که همه چیز غایت هنری بیابد، نه این‌که تابعی از امور گذرای حیات باشد. پیش از این، مثالهایی از شعر خواجه زدم که نشان می‌داد او چگونه هر رویداد بیرونی را به

تجربه‌ای درونی بدل می‌کرده و حاصل این تجربه را به صورت پدیداری کاملاً مستقل از خود آن رویداد عرضه می‌داشته است. او نیز چون ریلکه از هیچ چیز و هیچ رویدادی، هرقدر کوچک، درنمی‌گذشته و آن را با همان دقت و وسواسی که توصیف شد به عرصهٔ آزمون شاعرانه وارد می‌کرده است. وسعت حیرت‌انگیز طیف موضوعات در غزلیات او بیانگر این است که، اگرچه نوع تجربهٔ یاد شده منحصر به حافظ نیست و در شاعران راستین فراگیر است، لیکن در شعر او به کاملترین شکل و وسیعترین میزان ممکن نمود یافته است. «اگر زندگانی روزانهٔ شما در نظرتان حقیر می‌نماید تهمت ناچیزی بر آن نبندید؛ تهمت بر شماست که چندان شاعر نیستید تا جلال و جمال آن را دریابید. پیش هنرآفرین هیچ چیز و هیچ جا ناچیز و سرسری نیست.» (چند نامه به شاعری جوان ۱۵). موضوعات سیاسی و اجتماعی اگر کمتر در آثار پیروان این مکتب نمود دارد، چنان‌که گفتم نه به دلیل ممنوعیت ورود بلکه از آن روی است که به دلیل ماهیّت خاص آن ممکن است شعر را از دنیای تجارب درونی به سمت امور و احوال اعتباری و غیراصیل سوق دهد و تابع آنها کند، امّا چنانچه این موضوعات همچنان با رعایت اصول این مکتبْ ساحتی درونی، معرفتی و شاعرانه بیابد تابعی از آرمانهای همیشگی آن خواهد بود و مقدمش در شعر گرامی.

سرانجام، می‌رسیم به خودستاییهای پرشمار شاعر ما، که به گمان این نگارنده در ارتباط با کلّیّت ارج و ارزش هنر، اِشعار شاعر به والایی هنر خویش، و همین مقولهٔ بی‌اندازه جدّی بودن هنر شعر برای او قابل ارزیابی است. ستایش سخنوری چون حافظ از شعر تر شیرین و دلکش خویش به‌رغم رشک حاسدان، نه خودبینی است و نه اساساً ناسازگار با فروتنی. تجلیل شکوه هنر و ارجمندی گوهرهٔ آن است. احساس سخت طبیعی و سرشتیِ همسویی و همراهی با سَیر پیوستهٔ زایش و رویش و بالش و گسترش در همه چیز جهان از ذرّه تا کهکشانهاست، و به همین اعتبار، معصومانه‌ترین و معقول‌ترین خودستایی. این نه از شمار بروت تابیدن زرمندان و زورمداران است که خود را تافته‌ای جدابافته از جهانیان می‌پندارند بلکه دقیقاً از آن روی است که شاعرْ خود و شعرش را از جنس و نسج «آن همه نقش عَجَب» می‌بیند که از «گردش پرگارِ» نقاش آفرینش پدید آمده است. از رودکی و فردوسی و منوچهری گرفته تا سنایی، خاقانی، نظامی، عطار، مولانا و سعدی و دیگران بارها و همواره شعر خود را ستوده و به جایگاه خویش در هنرْ اِشعار داشته‌اند، اِشعاری همزاد و همریشه با شعور، مگر هنرمند خود را نشناخته باشد که خود را نستاید، و این نیز از محالات است چون

چیزی جز نفی شعور و هنر یا شعورِ هنر نیست. نکته‌ای شایان توجه این‌که برخی از شاعران یاد شده عارف مسلّم و بقیه دارای تعلّقاتی به عرفان‌اند. قضارا حافظ در بسیاری غزلهای عرفانی‌اش خود را ستوده یعنی این دو موضوع را جمع‌شدنی می‌دانسته است. آری، غرور هنرْ همان‌قدر بدیهی و طبیعی است که «غرور حُسن». بتهوون، نماد موسیقی جهان، به آنچنان اعتماد به نفسی رسیده بود که عالم و آدم را در برابر هنر خویش کوچک می‌شمرد. به اَشراف یا اشراف‌نمایانی که آهنگ کوچک‌شماری او می‌کردند پاسخهایی دندان‌شکن می‌داد. (رک. سالیوان، سلوک روحی بتهوون، فصل «مشرب قدرت» به‌ویژه ۷۶ـ ۸۰.) او که ناپلئون بوناپارت را «تقدیر اروپا» می‌خواند و سمفونی شمارۀ ۳ (اِرووییکا = قهرمان) را در تجلیل از او ساخت، بعدها بر آن شد که او ارزش آن را نداشته است. هنر با چنین شگرفی و شکوهی چگونه از سوی هنرمند ستوده نشود؟ این حقّ مسلم و مشروع هر هنرمند راستینی است. چنین هنرمندی موضع درست برتنی و فروتنی را می‌شناسد: برتنی در برابر هرگونه عامل آلاینده و خواردارندۀ بزرگی انسان و کار و کردار انسانی و از جمله کاروبار هنر، و فروتنی در قبال هرآنچه خدایی (در باب دین‌باوران) یا انسانی (در دیدگاه اومانیستها) است. همچنین شاعر همیشه قیاس کار را از کردار خویش می‌گیرد، بدین‌سان که وقتی به گفتۀ نظامی برای «هر دُرّ کز دهن» بیرون می‌آورَد چند بار «پهلو به پهلو» می‌شود (خسرو و شیرین ۴۴۶) بسی بهتر می‌تواند به عظمت خلق نقش هستی بر پیرنگ عدم خستو گردد و خود را «ملک‌الملوک فضل به فضیلت معانی» و تسخیرکنندۀ «زمی و زمان به مثالِ [= فرمانِ] آسمانی» بخواند. (گنجینه ۲۸۷). سنایی هم پیش از او:

آن دلبر عیّار من ار یار منستی

کوس «لمن المُلک» زدن کار منستی

(دیوان ۱۰۲۴)

و عطّار:

عطّار به وصف تو چون بحر دلی دارد

کان بحر چو موج آرد، سیل گهر انگیزد

(دیوان ۲۱۸)

می‌بینیم که این دو عارف بزرگ، همزمان هم محبوب آسمانی خویش را نعت کرده و هم هنر خویش را بزرگ داشته‌اند. پیداست خودستایی از این دست

خاستگاهی چون غرور معمولی ندارد، و اگر نیز غرور باشد زاده احساسی پاک است که معرفت و هنرْ دست در دست یکدیگر به شاعر بخشیده‌اند: بی‌نیازی از دو جهان، البته در مورد عارفان مسلّم.

ذوق مستی و حکمت ذوقی

درآیه: از این پس سخن از فکر و فرهنگ و شعر و هنری است ویژه و بی‌همال و همانند در جهان، با جغرافیای معنوی بی‌اندازه گسترده، که مرزهای آن از نظر موضوع و زمینه تا دوردستهای دین و عرفان و اخلاق و حکمت؛ از حیث گستره، تمامی قوالب شعر، نثر با هر شیوه‌ای، از ساده گرفته تا مسجّع و شاعرانه، نیم‌مصنوع و حتی گاه مصنوع، در هر قالب و اندازه‌ای، از حکایات و لطایف، خواه کوتاه و میانه و خواه بلند، شعر در هر قالب و قواره و طریقه‌ای، از جهت وسیله اقناع از استدلال به‌ویژه از نوع تمثیل یعنی اثبات امری جزئی به‌مدد امر جزئی دیگر، شیوه‌های خطابی، استشهاد و استناد به قرآن و احادیث و مأثورات متصوّفه و... کلّ این فراخنای بیکران را «حکمت ذوقی یا شعریِ ایرانی» می‌خوانیم چرا که آمیزه‌ای است جدایی‌ناپذیر میان تمامی فراورده‌های فکر و فلسفه و حکمت با زیباترین و ظریفترین تجلیات ذوق و طبع قومی به غایت شاعرپیشه و خوش‌سودا، که به همین خصلت در جهان زبانزد است، قومی که فکر و فرهنگ و هنرش در روزگار اسلامی همواره در شعر و با شعر، یعنی آمیزهٔ تخیّل و عواطف، به اوج خود رسیده است. به بیان دیگر، حکمت ایرانی زیباترین جلوه‌های خود را در شعر یافته و شعر پارسی نیز به‌طور معمولْ سرشار از حکمت و اخلاق و عرفان بوده است. بنابراین جای شگفتی نیست که شعری با چنین آمیزه‌ای به تصدیق بسی از متفکّران جهانی، مهمترین مدد یا ادای سهم او به کلّ مجموعهٔ دانش و فرهنگ بشری و جهانی بوده است و خواهد بود. برای این آمیزهٔ شگفت‌انگیز فکرت و حکمت با لطافت و ظرافت، گمان نمی‌کنم تعبیری گویاتر و کوتاهتر از «فلاطون خم‌نشین شراب» بتوان یافت تا نماد حکمت ذوقی ایرانی باشد.

اما عجالتاً بهتر است گذاری کوتاه بر غزل، برترین جلوه‌گاه این‌گونه حکمت، تا حدود روزگار حافظ داشته باشیم تا این قالب چگونه پذیرای محتوای تصوّف و عرفان گردید.

کوتاه، از زلف دراز غزل

سنایی (چنان‌که پیشتر اشارت رفت و در بحث خاصّ او به تفصیل گفته خواهد آمد) به‌مدد نبوغ و خلاقیت و تفکّر نیرومندش شعر پارسی را به دو برههٔ یکسره متمایز پیش و پس از خود تقسیم کرد، بدین‌سان که پیش از او شعر بیشتر بر مدار مدح و تغزّل و البته نوع ارجمند حماسی می‌گشت امّا او آن را وارد عوالمی دیگر کرد و بدان صبغه و عطر و طعمی تازه از عشقی شورآفرین همراه با سوز سینه بخشید. معشوق و معشوقهٔ قالبی و تکراری تغزّلات، در غزل سنایی بدل به محبوب ازلی و آسمانی در کمال عزّ و جاه و جلال و جمال شد و پهلوان پهنهٔ حماسه جای به مرد میدان مبارزه با نفْس سپرد. و امّا غزلِ صرفاً عاشقانه، خواه از نظر کمیت و خواه کیفیت، دیگر در آن حدودی نبود که بتوان چندان اهمیتی برایش قایل شد و جز در مورد تعدادی غزل از امثال ادیب صابر (ف بین ۵۳۸ و ۵۴۲) و جمال‌الدین اصفهانی (ف ۵۸۸)، که غزلش البته بیشتر و از جهت بیان ویژهٔ غزلی و انگیزش عواطفْ بهتر و پخته‌تر از اوّلی است، اساساً مایهٔ قابل اعتنایی ندارد، چرا که این شیوهٔ غزل بسی زودتر از آن‌که بتوان تصوّر کرد تحت‌تأثیر سنایی و عرفانی‌سرایی او قرار گرفت و برخلاف آنچه برخی افراد در بررسی سیر غزل گفته‌اند تداومی به آن صورت نیافت تا مثلاً به قول ایشان به سعدی و غیره برسد. (این نگارنده در سعدی در غزل بطلان این عقیدهٔ متأسفانه رایج را که غزل سعدی صرفاً عاشقانه و بشری است به تفصیل نشان داد.) حال بر مبنای همین عقیدهٔ بنده، یعنی آمیزش قالب غزل با محتوای عشق عارفانه از همان حدود آغاز عصر غزل، می‌توان قالب غزل و درونمایهٔ عرفان را تقریباً همزاد همدیگر خواند. این آمیختگی در سده‌های بعدی، حتی در غزل مکتب هندی و پس از آن نیز، البته به صورتی خام‌تر و تقلیدی‌تر، برقرار بوده و به گونه‌های خاصّی به غزل زمان ما نیز (جز در مورد برخی دگرگونیهای دهه‌های اخیر) رسیده است.

باری، در نیمهٔ نخست سدهٔ ششم نشانه‌هایی از تصوّف و عرفان، هرچند نه چندان زیاد، در اشعار هست، لیکن در نیمهٔ دوم، این گرایش، چه به دلیل اعتقاد شاعران و چه از طریق تأثیرپذیری از مضامین شعری، کاملاً آشکار است بلکه کمتر شاعر غزلسرا یا غزلداری از تأثیر این مکتب، خواه کم و خواه بیش، برکنار مانده است، اگرچه غزلشان جایگاهی مهم در این زمینه ندارد. برای نمونه، سوزنی سمرقندی (ف ۵۶۲ یا ۵۶۹) در غزلیات اندکش با آن‌که یک جا اقتفا از غزلی از سنایی می‌کند:

این جواب آن کجا گوید سنایی غزنوی
باز تابی درده این زلفین عالمسوز را
(دیوان ۳۸۴)

امّا تأثّر مهمی از تصوّف نشان نمی‌دهد، و حال آن‌که اثیر اخسیکتی (ف ۵۷۷ یا ۵۷۹) در غزلهایش جای جای تأثیراتی از مکتب مذکور گرفته، هرچند صبغهٔ کلّیِ غزل او عاشقانهٔ صِرف است و نشانه‌های یاد شده را هم باید تقلید از سنایی انگاشت. جالب توجه است که اثیر در غزلی بدین مطلع:

از دل گره غم تو بگشادم   سودای تو از دماغ بنهادم
(دیوان ۳۷۵ـ۳۷۶)

می‌گوید: خداوند توفیقی عطا کرده و رادمردی برگماشته است تا غم عشق از یاد من ببرد (!) که پیداست تا چه حد از عوالم عشق بیگانه است، امّا هم او در غزلی دیگر از محتوی و لحن عارفانهٔ سنایی تأثیر می‌گیرد:

از نو رقمی بر دل درویش کشیدم   خط بر خرد عافیت‌اندیش کشیدم
سودای تو ناخوانده درآمد ز درِ جان   در خانه دلی بود مرا، پیش کشیدم
(همان ۳۷۷ـ ۳۷۸)

لیکن در همین نیمه بودند شاعرانی بزرگ چون انوری و خاقانی که در غزلهاشان تأثیراتی بیش یا کم از تصوف، البته بیشتر به تقلید از سنایی، گرفتند. انوری (ف ۵۸۳) اندکی بیش از شاعران پیش از خود به پیروی از سنایی برخاست و در بسیاری از غزلهایش (که شمار آنها ۳۲۲ و درخور توجه است) عشق عرفانی را نیز در کنار گونهٔ انسانی آن موضوع سخن قرار داد، اگرچه هیچ‌گونه تازگیی را نسبت به مقتدای او نشان نمی‌دهد و خامی در اغلب آنها مشهود است. پیداست عرفان در سخن شاعری مدیحه‌سرا و بسیار خوشباش و خوشگذران، که به شهادت قطعاتش هرچه نیاز دارد از دیگران، حتی با تهدید به هجو کردنشان، می‌ستاند تا چه حد می‌تواند عاریتی یا تفنّنی و به هر حال خارج از وضع او باشد. ضمناً همین‌جا بیفزایم که برخی پژوهندگان در مورد بیان انوری در غزل مبالغه‌ها کرده و از جمله به سهل و ممتنع بودن آن و حتی تأثیر بسیار آن بر غزل سعدی قایل شده‌اند. به گمان بنده این حکم ناشی از سنجشی سطحی و شتابزده، آن هم بر مبنای ظاهر غزل این دو است، زیرا انوری در غزل زبان و لحنی ساده و رقیق و نزدیک به زبان گفتار دارد لیکن فرق غزل او با آنِ سعدی، فرق سهل تا سهلِ ممتنع است. در باب غزل انوری و تأثیر او در غزل

در جای دیگر به‌قدر کافی سخن گفته‌ام. (نک. سعدی در غزل ۳۶ـ۴۷.) خاقانی (ف ۵۹۵) به تقلیدی بیشتر و جدّی‌تر از سنایی پرداخت و تقریباً تمامی آثارش را عرصهٔ این تأثیرپذیری قرار داد: قصاید و قطعات، منشآت او به نثر، منظومهٔ تحفة العراقین و بیش از همه، غزلیات او (به تعداد ۳۲۸) بیانگر این مطلب است. البته به‌نظر می‌رسد تعلّق خاطر او به تصوّف بسی بیش از انوری بوده باشد امّا در مورد خاقانی نیز معلوم نبود اگر سنایی ظهور نکرده بود آیا او به فکر عارفانه‌سرایی می‌افتاد؟ بعید می‌دانم. به‌نظر این نگارنده، خاقانی همچون دوستش نظامی بیشتر گرایش به نظریهٔ کیهانی عشق Cosmic Love داشته یعنی عشقی که تمامی آحاد هستی را از ذرّات خُرد تا کهکشانها در بر می‌گیرد و آن را الفت‌دهنده به تمامی اجرام و اعیان عالم می‌داند، عشقی که به قول نظامی فلک محرابی جز آن ندارد. (در مورد این نظریه، نک. پورجوادی، بادهٔ عشق ۲۴۱ـ۲۷۱.) در هر حال، خاقانی دربارهٔ جایگاه خود در عشق عرفانی نیز مثل هر مضمون دیگرش اغراق می‌کند، اغراقی که خود می‌تواند بیانگر ناپختگی در آن باشد. او خود را آنچنان رسته و فارغ از جهان و مافیها توصیف می‌کند که از بزرگترین و حتی شطّاح‌ترین عارفان نیز کمتر ممکن است شنیده شود؛ بنگریم:

گلگون ما که آبخور اصلْ دیده بود   بر آب او صفیر ز کیوان شنیده‌ایم

(دیوان ۶۲۸)

و این دعوی حیرت‌انگیز:

صورت من همه او شد، صفت من همه او

لاجرم کس «من و من» نشنود اندر سخنم

نزنم هیچ دری تام نگویند «آن کیست»

چو بگویند، مرا باید گفتن که «منم»

(همان ۶۳۴)

آیا به راستی می‌توان این لاف عرفان را، آن هم از شاعری که بیشترین «من و من» در شعر پارسی از اوست، باور کرد؟

و امّا گذشته از همهٔ اینها، این نگارنده بر آن است که خاقانی، و اندکی پیش از او انوری، هردو در ترویج و تکامل غزل و نزدیک کردن بیان خاصّ این‌گونه شعر به نقطهٔ کمالی که در سدهٔ بعد دست داده تأثیری خاصّ خود داشته‌اند. (دربارهٔ غزل خاقانی نیز، نک. سعدی در غزل ۴۸ـ۷۱.)

در سدهٔ هفتم هم شاهد دو نیمهٔ متفاوت از نظر رشد کمّی و کیفی تصوّف و عرفان

در شعر هستیم. در نیمهٔ اول مثلاً نظامی (که حدود دو دهه در این سده نیز زیسته) تأثیراتی چشمگیر در مثنویها، غزلها و غیره از این مکتب گرفته، و به همین سان کمال‌الدین اسمعیل (ف ۶۳۵) هرچند او اساساً غزل را چندان جدّی نمی‌انگارد، حتی به اندازهٔ پدرش جمال‌الدین. کمال ۱۶۰ غزل دارد که آن‌قدرها پخته نیست، به‌گونه‌ای که از حیث بیان خاص و درخور غزل حتی به پای غزلیات پدر او هم نمی‌رسد. در هر حال، او با وجود ناپختگی در تصوف و شعر آن، گاهی چنان حرف می‌زند که پنداری یک پیر است:

چو دیده‌ور شدی، آنگه حجاب بسیار است

که شرح هریک از آنها ببایدت دانست

(دیوان ۷۹۴)

در همین نیمهٔ نخست سدهٔ هفتم، شعر پارسی از جمله غزل به‌وجود عطّار آراسته است، که حکمت ذوقی با او به‌ویژه از جهت محتوی یعنی تصوّف و عرفان به اوجی بی‌سابقه دست می‌یابد. این رشد حیرت‌انگیز، چنان‌که همگان می‌دانند، از سویی به دلیل عمق و قوّت اندیشه‌های عرفانی است که در ظرف مدّتی نه چندان دراز آتشی در وجود اهل فهم و فضل و فرزانگی برافروخت، و از سوی دیگر شرایطی که دانستهٔ همگان است این رشد را سخت تسریع و تشدید کرد و شاعران را بیش از پیش به سمت عوالم و احوال درونی راهبر گشت، چنان‌که عطّار و شعر محضاً عرفانی او به‌تنهایی نماد این فرایند دم‌افزون به‌شمار می‌آید. وقتی فردی چون فریدالدین در نیمهٔ اوّل سدهٔ هفتم ظهور می‌کند که کلّ دستگاه گستردهٔ آثار او یکسره وقف تصوّف و پیشبرد آرمانهای آن است، به سادگی می‌توان حدس زد که اوضاع شعر در نیمهٔ دوم این سده بر چه هنجاری استوار خواهد بود. به جرأت می‌گویم که در این نیمه، دیگر هیچ غزلسرایی از هیچ قسم و صنفی بیرون از حیطهٔ تأثیر تصوّف و عرفان نیست، خواه عارفانی مثل مولانا و عراقی، و خواه عرفانگرایانی چون سعدی و همام تبریزی (ف۷۱۳ یا ۷۱۴).

شعر به‌ویژه غزل سدهٔ هشتم دنبالهٔ طبیعی هنجاری است که در شعر نیمهٔ دوم سدهٔ هفتم تثبیت یافت، بدین معنی که هیچ غزلسرایی بی‌استثنا از دایرهٔ تأثیرات تصوّف و عرفان بیرون نیست، منتها با این تفاوت که اگر در سدهٔ هفتم چند عارف بزرگ همچون عطّار، مولانا و عراقی در عالم شعر نیز مکان و تمکّن خاصّ خود دارند در سدهٔ هشتم بجز اوحدی هیچ عارف برجسته‌ای با دست قوی در شعر حضور ندارد.

به دیگر سخن، در این سده عرصهٔ غزل غالباً صحنهٔ عرض وجود شاعران عرفانگراست، از نزاری و امیرخسرو و امیرحسن دهلوی بگیرید تا خواجو، عماد فقیه، سلمان، ناصر بخاری و سرانجام، حافظ. به هر روی، دوران اوج و استیلا و اصالت محتوای عرفانی شعر پارسی، از دید این نگارنده، همین دو سدهٔ هفتم و هشتم است زیرا در سدهٔ نهم به‌طور کلّی چیزی جز تقلید و تکرار مضامین دو سدهٔ مذکور مشهود نیست؛ در سدهٔ دهم هم جز روایی مکتب مشهور به وقوعْ اتّفاق و تغییر مهمی در زمینهٔ غزل روی نداد؛ و در دورهٔ رواج مکتب هندی نیز، چنان‌که می‌دانیم، شاعران، گذشته از این‌که از نظر علوم و معارف و عرفان غالباً از افراد میانه‌حال و فروتر بودند، اساساً میان به‌اصطلاح دین و دنیا یا عُرف و عرفان در تغییر و تذبذب احوال سیر می‌کردند، و تصوّف و عرفان، آن هم در سطحی‌ترین و تقلیدی‌ترین وجه آن، بیشتر همچون منبعی برای ساختن مضامین شاعرانه مطمح نظر آنان قرار داشت تا باور استوار به اصول و آرمانهای آن.

و امّا در عرصهٔ شعر به‌ویژه غزل، از روزگار سنایی تا سدهٔ نهم، تصوّف و عرفان به‌طور کلی سه‌گونه نمود یافته است، این تقسیم‌بندی را شاید شما در کلْ در این دفتر تازه نیابید چون برخی اجزای آن (البته فقط برخی) و نیز نام هرکدام در مقولات قبلی و به تناسب مطلب ذکر شده است، لیکن در اینجا به صورت یک‌جا و به شرح و از دیدگاه چگونگی ظهور ایده‌های این مکتب در غزل بیان می‌شود.

۱. عرفانِ برجوشیده از ذوق و وجد و همراه با نظرگاهها، جلوه‌ها و جذّابیتهای شاعرانه، که بیشتر حول عواطف عارفانه یا باری همراه آن است. از مصطلحات و مفاهیم و سنن و آداب تصوّف هم بهره می‌گیرد، لیکن نه به اندازهٔ نوع سوم (که خواهد آمد). به هر حال، بنیاد آن همانا وصول به معرفت از طریق طریقت و معاملت یا برزش آموزه‌های این مکتب و استهلاک نفْس فرد در وجود واحد است، و به هر روی این‌گونه شعرْ وقف غایات تصوّف است. در موارد فراوان با شعر نوع دوم از حیث نفی رسوم ظاهر و انتقاد از زاهد و گاهی هم خود صوفی اشتراک می‌یابد ولی خرده‌گیری این عارفان از صوفی طبعاً به‌شدّت و حدّت شعر نوع دوم نیست بلکه محدود به انتقاد درونْ‌گروهی است زیرا بدیهی است که به‌اصطلاحْ کارد دستهٔ خود را نمی‌برد. طامات و دعاوی بزرگ وصول و وحدت در این شعر کم نیست، اگرچه به اندازهٔ نوع سوم نمود ندارد. این گونه را تاکنون با عنوان «شعر یا غزل عرفانی» مشخص کرده‌ام. شاخص‌ترین وابستگان آن سنایی، عطار، مولوی و عراقی‌اند.

۲. شعری که بیش از هرچیز بربنای آیینها و آرمانهای رهایی‌طلبانه از رسوم و سنن و قیود دست‌وپاگیر زهد یا تصوّف زاهدانه و نیز تصوّف خانقاهی استوار است، مثل رندی، ملامیگری، قلندری، خراباتیگری، قلّاشی و مشابهات اینها، ابراز عشق، شوق به می و مستی و توصیف جزئیات روابط دوسو، تفوّه به خرق عاداتی چون نظربازی، مبارزه با عُجب و ریای اهل صوامع و... عمدهٔ گرایش شاعران این گروه به تصوف و عرفانْ معطوف و متمرکز بر دوچیز است: یکی اخلاق انسان‌ساز تصوّف، و دیگر زیبایی‌شناسیِ (استتیکِ) آن، یعنی مجموعهٔ دیدگاههایی که اساساً فصل یا نقطهٔ تمایز این مکتب از زهد یا راه و روشی است که غایت آن تربیت عبد صالح و سربراه با حفظ تمامی شعایر عبودیت یعنی نگاهداشت حریم حرمت معبود و فاصلهٔ بی‌نهایت او از عبد یا به تعبیر اهل آن: دفع بُلفضولیهای مدّعیان جمال‌دوستی و عشق و مغازلهٔ ناممکن میان دو قطب مطلقاً نامتجانس است، و جمال نیز در نظر اینان چیزی جز روح عبادت و عبودیت نیست. بنابراین، تمامی مفاهیم و نظرگاههایی که بر مدار زیبابینی پدیدارهای آفرینش، اعم از معنوی و مادی، آمیزهٔ جدایی‌ناپذیر زیبایی و نیکی، فرهنگواژه‌هایی چون نظر، بصر، شاهد و عشق‌ورزیهای حاصل از آنها، نگرش به غایت خلقت آدمی چونان چیدن گلی از باغ رخسار دوست و خلاصه هرآنچه در این سامان و دستگاه گستردهٔ زیبانگری می‌گنجد (و البته نکوهیدهٔ اهل زهد و تشرّع است) دارای برترین جایگاه و پایگاه در این‌گونه شعر است. گفتنی است که این دست شاعران طبعاً اصل و بنلاد این‌گونه نگرش را از متصوفه و عرفا گرفته‌اند، لیکن آنها را در سخن خویش به درجتی رسانده‌اند که برای صاحبان اصلی‌شان نیز قابل تصوّر نیست چرا که محور جمال‌شناسی در تصوّف در اصل و اصالت خود همانا زیباییهای معنوی و درونی است، حال آن‌که شاعران رَستهٔ دوم، گذشته از احوال و عوالم درونی، معمولاً به زیبایی پدیدارهای برونی نیز بی‌اعتنا نیستند، و درست از همین روی است که نظام جمال‌نگری در شعر اینان به اوج خود از نظر چندی و چونی نایل شده است. همچنین شعر این گروه، به خلاف شعر عارفان، که به‌طور معمول از دخول و دخالت برخی مقاصد و اغراض غیر یا مغایر غایات عرفانی برکنار است، می‌تواند محتمل ورود معانیی چون مدح و گاه ذمّ رجال مملکت و سیاست، عرض حالها یا شکواها از امور دنیوی و جاری، ابرازنظرها، پرسشها و حتی اعتراضها و انتقادهایی هم بر این مبنا، و امثال این امور باشد (همچنان‌که در ذیل عنوان «مکان و زمان در سلوک شعر» در باب شعر حافظ به‌شرح بازگفته شد.) دلیل اصلی امکان آمیزش این‌گونه شعر با

مضامین مذکور این است که شاعر، برخلاف نوع نخست، شعر خویش را، به‌رغم تأثیرپذیری فراوان از تصوّف و عرفان، موقوف و مختص به اهداف این مکتب نمی‌انگارد؛ ضمن این‌که مایل نیست تا خود را از دیگر منابع مضامین شاعرانه محروم سازد. این‌گونه شعر را به دلیل کمّ و کیف همین تأثیرپذیری از مکتب یاد شده «عرفانگرا» خوانده‌ام. شمار شاعرانی از این دست بر روی هم بسی بیشتر از گونهٔ نخست است. برخی از آنها تا پایان سدهٔ هشتم عبارتند از سعدی، همام تبریزی، سیف فرغانی، نزاری، امیرخسرو و امیرحسن دهلوی، خواجو، ابن‌یمین، عماد فقیه، سلمان، حافظ و کمال خجندی.

۳. شعری (یا به گمان من «نظمی») که در تاریخ ادب ما موسوم به «مکتب شعر مَدرسی و تعلیمی تصوّف» است، با گرایشی آشکار به بهره‌گیری از مفاهیم و مصطلحات اغلب انتزاعی تصوّف و چیرگی آشکار اینها بر نمادها و عناصر شاعرانه. در کاربرد نماد هم بیشتر به نمادهای بسیار رایج چون می، مطرب، ساقی، شاهد و غیره، آن هم چونان اصطلاحات با کمترین دامنهٔ تخیل، گرایش دارند. لحن سخنشان اغلب خطابی و متفاضلانه است مثل لحن استاد با نوآموز یا مراد با مرید، تا بدان‌جا که این نوع را می‌توان «شعر یا نظم خانقاهی» و یا به تعبیری «متون منظوم تصوّف» نیز خواند. جالب توجّه این‌که این ویژگیها حتی در غزل، که مهمترین قالب این سنخ عارفان ناظم است، به شدّت حکمفرماست، من بر آنم که اینان برای رهایی از مشکل همیشگی عدم استقلال زبان عرفان و عشق عرفانی از عشق بشری یا شهوانی و گریز از اشتباه و التباس این دو با یکدیگر می‌خواستند به گونه‌ای شعر بسرایند که خاص خواص اهل تصوّف باشد امّا در عمل راهی جز این نیافتند که کلام خود را از مصطلحات مجرّد و غیر قابل فهم برای غیر صوفیان خانقاهی بینبارند و آنها را جایگزین نمادهای شاعرانه و خیال‌انگیز کنند. البته پیشینهٔ کاربرد این‌گونه مصطلحات را باید در شعر عارفانی صاحب جایگاه ویژه در عالم شاعری، مثل عطار، مولانا، عراقی و اوحدی جستجو کرد، لیکن در سخن اینان کمتر می‌توان نشانی از شور و سوز و ظرافتهای شعر عارفان مذکور سراغ جست. ممکن است کسانی یافت شوند که از کلام وابستگان این مکتب متلذذ و محظوظ شوند، ولی به جرأت می‌توان گفت که لذّت و حظّ اینان صرفاً از محتوی و موضوع آن است، نه از جهات و جوانب شعری و هنری. اگر دیوان هرکدام را بگشایید گویی دیگری را گشوده‌اید و هریک نسخه‌بدل دیگری است؛ یا به طامّات و دعاوی بزرگ و خطاب از زبان حق

برمی‌خورید، یا به احکامی همچون «چنین و چنان کن یا مکن» و «چنان و چنین باش یا مباش»، آن هم با لحنی رسالت‌مآب از سوی یک دانای کلّ، و یا به اصطلاحاتی در باب اصول و مبادی تصوّف، آداب و معاملات آن، مقامات و احوال و غیره، برای نمونه: وحدت، کثرت، اثبات، محو، طمس، رمس، دمس، انهماک، انغمار، علم‌الیقین، عین‌الیقین، حق‌الیقین، ذات، صفات، اسماء، افعال، تجلی، استتار، غیبوبة، جمع و تفرقه، سکر و صحو، قبض و بسط، جمع‌الجمع، ذکر خفیّ و جلیّ، عالم خلق و امر، نفس کلی و جزئی، فنا، بقا، عین ثابته، حجاب، احتجاب، کشف، شهود، غطا، غشاوه، سالک مجذوب، مجذوب سالک و... کلید درک معمّیاتی از این سنخ نه ذوق و دید و دریافت ادبی بلکه متون حاوی اصول نظری و عملی تصوّف، اصطلاحنامه‌ها و امثال اینهاست. این مکتب تا آنجا که این نگارنده آگاهی دارد بر مبنای تشدید و تعمیم همین‌گونه ویژگیها، که صورت معتدل آنها را در غزل عارفان سدهٔ هفتم، به ترتیبْ عطار، مولانا و عراقی می‌توان دید، نضج می‌یابد؛ در اواخر سدهٔ هشتم و اوایل نهم در آثار متصوّفهٔ خانقاهی همچون شیرین مغربی (ف ۸۰۹ یا ۸۱۰) به وضوح و تشخّص کامل خود می‌رسد و در سدهٔ نهم با امثال شاه نعمت‌الله (ف۸۲۷ یا ۸۳۴)، شاه قاسم انوار (ف۸۳۷) و شاه داعی شیرازی (ف ۸۷۰) به حیات خود در کنار غزل نوع دوم (که آن هم در سدهٔ نهم به تقلید و تکرار افتاده است) ادامه می‌دهد امّا به‌نظر می‌رسد پس از شاه داعی در غزل روی به کاهش می‌گذارد چون مثلاً جامی (ف ۸۹۸) با آن‌که ویژگیهای یاد شده را تا حدود بسیاری در مثنویهایش می‌توان دید، بسامد آنها در غزلیات وی کاهشی نسبی را نشان می‌دهد، اگرچه او را در عرصهٔ غزل باید آخرین حلقه از این سنّت، که در حقیقت آسیب بسیار بر روح لطافت و عاطفت غزل زد، شمرد. این شیوه از حدود آغاز سدهٔ دهم به بعد از میان رفت. (به دلیل ارتباط این مقوله با نمادگرایی عرفانی، دربارهٔ شعر و شیوهٔ آنان در همان مبحث به‌قدر کفایت سخن خواهم گفت. بنگرید به زیر عنوان «زین پرده رمزی نشنوی».)

در باب هنر و هشیاری حافظ همین بس که در روزگاری می‌زیست که مکتب مذکور روی در اوج داشت ولی او از این‌گونه عناصر «غزل‌خراب کن» جز چند مورد (بیشتر در غزل «دوش وقت سحر از غصّه...» ۱۷۸) در سخن خویش به کار نبرد، و البته غالب مصطلحاتی هم که به شعر خویش راه داد از آن دست است که با روح غزل تناسب و تجانس دارد.

باری، گفتیم که سدهٔ هشتم عرصهٔ غزل و غزلسرایان عرفانگراست. برای مثال،

عبید (با آن‌که دستی قوی در غزل ندارد) به همین شیوه غزل می‌سراید:

ما سریر سلطنت در بینوایی یافتیم	لذّت رندی ز ترک پارسایی یافتیم
سالها دریوزه کردیم از در صاحبدلان	مایهٔ این پادشاهی زان گدایی یافتیم
... تا آخر.

(کلیات ۸۶)

سلمان نیز شعر خود را «قوت دل عارف» می‌خواند:

شعر تو، سلمان، همه قوت دل عارف است
تا ندهی زینهار طعمهٔ طوطی به زاغ
(دیوان ۲۰۴)

و این درست همان چیزی است که سعدی عرفانگرا در نیمهٔ دوم سدهٔ هفتم می‌گفت:

سر می‌نهند پیش خطت عارفان پارس
بیتی مگر ز گفتهٔ سعدی نبشته‌ای
(غ ۴۹۱)

و امّا روح غزل در سدهٔ هشتم آنچنان فراگیر است که حتی قصاید مدحی را هم تا حدود بسیاری صبغهٔ غزلی بخشیده است، آن‌سان که بسیاری از قصاید این عصر حتی در قسمت مدحی از غزل متمایز نیست. برای نمونه، سلمان در قصیده‌ای دربارهٔ موتراشی شاهزاده اویس، تقریباً به‌تمامی، تعبیرات غزلی آورده است:

سرّ سودای سر زلف تو تا در سر ماست
همچو مویت سر سودایی ما بی‌سروپاست
تا چو موی تو همه حلقه به گوشت شده‌ایم
حلقهٔ موی پریشان تو سرحلقهٔ ماست
مو به مو حال پریشانی ما می‌گوید
مو به موی سر زلفت که برین حال گواست
(دیوان ۴۴۴ـ۴۴۷)

... تا پایان. هم او در قصیده‌ای دیگر، پس از تخلّص به مدح و در خطاب به ممدوح:

بر چمن بود گذارم، غزلی تر می‌خواند	عندلیبی که چو من عشق گلی می‌ورزید
گل نسیم سحر از باد بهاری بشنید	تا به دامن ز هوا پیرهن لعل درید
بس‌که چون نافه گل از غیرت بویت خون خورد	دل چنان تر شدش از خون که به بینیش رسید
(همان ۴۷۲ـ۴۷۳)

که تا آخر به همین‌سان مضامین و لحن غزلی دارد. این ویژگی قصاید سدهٔ هشتم صورت تشدیدیافتهٔ خصیصه‌ای است که از حدود اوایل سدهٔ هفتم به قصاید راه یافته و رفته رفته فزونی گرفته است.

اهل نظر در این همداستان‌اند که انحطاط غریب و همه‌جانبهٔ شعر سدهٔ نهم به‌ویژه در غزل، بنیادش از سدهٔ هشتم، و مشخّص‌تر: نیمهٔ دوم آن، نهاده شده، اگرچه حافظ و تا حدودی نیز سلمان پرده‌پوش ضعف و فقر خلاقیت در شعر این نیمه بوده‌اند. از مظاهر این انحطاط می‌توان از یکنواختی مضامین، افزونی تقلید و تکرار، چه بسا به صورت واگویه کردن عین مضامین یکدیگر، سرقات آشکار، رواج یا جدّی‌انگاری تفنن‌های ادبی چون مادّه‌تاریخ، معما و چیستان، هنرنمایی (یا در حقیقت: زورآزمایی) در ساخت انواع اعنات، همانند تربیع و تدویر و تشجیر و نظایر اینها یاد کرد. غزلسرایان این برهه یا همانند عماد دوچار پرگویی و اسراف لفظ‌اند، و یا مثل کمال شعر را شبکه‌ای درهم تنیده از انواع صناعات و تکلّفات می‌انگارند (چیزی که خواجو در نیمهٔ اوّل این سده اسوهٔ بی‌بدیل آن است.) با این اوصاف می‌باید قدرشناس حافظ و سلمان بود که نه به وصمت نخستین گرفتار آمدند، و نه به عیب دومین.

لطایف حکمی

نگاه حافظ به جهان در کلّیّت خود، همچون دیگر شاعران قدیم، به‌ویژه از حدود سدهٔ ششم به بعد، متوجه به سرشت سوگناک و تراژیک کاروبار جهان است، نگرشی که بیشتر دارای مایه‌های عاطفی است تا فلسفی. مثالی از همان قدما بزنم؛ خاقانی در آغاز منظومهٔ خویش:

مایيم نظارگان غمناک   زین حقّهٔ سبز و مهرهٔ خاک
کاین حقّه و مهره تا به جایند   سرکیسهٔ عمر می‌گشایند
(تحفة العراقین ۱۳)

در این دو بیت، عاطفهٔ غم یا ملال هست، امّا در اشعار دیگر می‌تواند تحقیر و تمسخر باشد (کما این‌که همین سخن هم یکسره خالی از آن نیست)، می‌تواند کین و ستیز یا تسلیم و پذیرش، یا حتی شادی و خوشنودی باشد، و یا عواطفی مرکب از اینها، ولی به هر حال عاطفه است، حال آن‌که اندیشیدن به جهان هستی در اصلْ کار

خرد و تعقل و تفلسف به معنای دقیق کلمه است یعنی برای چنین تفکّری معمولاً باید فاصله‌ای منطقی از موضوع تفکّر گرفت تا به مثابهٔ هر چیز دیگری که موضوع علم و فکر واقع می‌شود بتوان به آن اندیشید، نه این‌که با تبدیل آن به موضوع عاطفه‌ورزی با آن درآمیخت. لیکن توجه داشته باشیم که حکمت ذوقی، چنان‌که از نامش پیداست، در تفلسف خود نیز غالباً عناصری از عواطف بشری یا تخیّلات شاعرانه، حالا خواه کم و خواه بیش، به همراه دارد؛ نه فلسفهٔ صِرف است و نه شعر محض؛ یا هم این است و هم آن، و اساساً حاوی همه چیز این قوم است از دین و عرفان و اخلاق و فلسفه و ذوق و تجارب زیستی و... اگرچه برخی از خردگرایان اندکشمار چون ناصرخسرو می‌کوشیدند تا به جهان از روزنه و منظر عواطف ننگرند، لیکن دیگر شاعران ما خصوصاً غزلسرایان همان معاملت را با مجموعهٔ هستی داشتند که چالشگر شروان یا اندیشه‌مند شیراز. البته دربارهٔ ناصرخسرو گفتنی است که او اساساً چندان میانه‌ای با عوالم ذوقی و تخیلی و عاطفی نداشت، و شاید اگر می‌داشت، او نیز در این معنی به دیگران می‌پیوست و تفکّر تقریباً خشک و سرد خود را قدری تلطیف می‌کرد، اگرچه مراد این بنده ذکر عادت جاری است، نه ردّ یا تأیید این و آن.

و امّا خاقانی، مطابق همین عادت، خود را چون تماشاگری غمزده، ناتوان و منفعل در برابر جهان بزرگ توصیف کرده، آسمان را چون پیالهٔ کوچک شعبده‌گری تردست که شکل خالی آن را به من و تو، که با بلاهت و ذوق‌زدگی به این بازی چشم دوخته‌ایم، نشان می‌دهد و آن را وارونه روی نطع و بساط خود می‌گذارد ولی وقتی آن را برمی‌دارد چند مهره (ستارگان) از زیر آن پیدا می‌شود. استعاره‌ای از روز که در حکم جام خالی است و شب که روشنان پدیدار می‌شوند. چند بار که به این بازی یعنی پیدا و پنهان شدن مهره‌ها بنگری، بی‌آن‌که بفهمی حقه‌باز افلاک، هم داروندارت و هم عمرت را از تو ربوده است. حافظ نیز، اگر تمامت دیوانش را بنگری، درست چنین وضع و موضعی در برابر چرخ، آسمان، افلاک، روزگار و امثال اینها دارد، جز دو مورد استثنایی که در جلد ناصرخسرو می‌رود:

بگیر طرّهٔ مه‌چهره‌ای و قصّه مخوان   که سعد و نحس ز تأثیر زهره و زحل است

و:

از چشم خود بپرس که ما را که می‌کُشد   جانا، گناه طالع و جرم ستاره نیست

یعنی اغلب مضامین او دربارهٔ آسمان و انجم و چرخْ نقیض آن است و حاکی از جور و تطاول و نحوست در حق شاعر.

باری، در برابر بازی چرخ و فلک، واکنشها از این چهار بیرون نیست: یکی درهم می‌شکند، دیگری بر آن خروش و خروج می‌کند، و سومی آن را نادیده می‌انگارد و یا با سلاح عیش و طرب با آن درمی‌آویزد. شق چهارم آن است که به شیوهٔ لاادریان، این سقف بلند بسیار نقش را معمایی ناگشودنی می‌داند. قضارا در حافظ هر چهار گونه را، آن هم بارها، درکنار یکدیگر می‌توان دید. (کافی است به یکی از واژه‌نامه‌های بسامدیِ حافظ، ذیل مدخلهایی مثل چرخ، سپهر و فلک بنگرید.) و امّا در برابر آن نگاه غمناک به آسمان، نتیجه‌ای که خواجه به‌طور معمول می‌گیرد به گونه‌ای پارادوکسی حاوی توصیه به خود و مخاطب به شاد و گشاده‌رو و فارغ بودن است، یعنی زهر کین و ستیز چرخ را با مقاومت منفی گرفتن.

مطابق کلّیّت اشعار خواجه یا درکلّ منظر جهان از نگاه او، برخی تضادها و تقابلها (کنتراستها) هم هست با شکلی مشخّص و قابل ترسیم، مثلاً در برابر آنچه خصلت ثابت آسمان یا سپهر است یعنی ستم، کین، نیرنگ و ترشرویی در قبال آدمی، جهان زیر آن بی‌اندازه زیبا و دوست‌داشتنی است، باغی مصفّاکه هر لحظه می‌توان به‌دست مردم چشم از آن (در حقیقتْ رخسار یار) گلهایی بس گوناگون و رنگارنگ چید و بدین‌سان شاد و درعین حال هدفمند زیست. کنتراست دیگر: در برابر تیرهای دم به دم رهاشونده از سوی آسمان به سمت آدمیان، از این‌سو هم سنانهایی تیز و شکافنده به سوی بالا رها می‌شود. نمونه‌هایش هم متعدّد و متنوّع است: شکافتن سقف فلک، غلغله‌ای چنان در این گنبد انداختن که همواره با آن چرخ بخورد، یا برهم زدن خود این چرخ مرادستیز، و در اوج ایده‌های ایده‌آلیستی: به‌عنوان نایب مناب حضرت حقْ عالمی و آدمی از نو ساختن.

اگر خیّام در برابر کجرفتاری جهان یا نامعقولیهای جهانیان چهره‌ای خشمگین یا دست‌کم غمگین و پرآژنگ به خود می‌گیرد، شعر حافظ (و هر آدم متأثر از عرفان) کمتر می‌افتد که با نگاه بغض‌آلود و غضبناک یا غمناک به بالا بنگرد (البته جز در مورد سوگها و آشفتگیهایش). بسی اوقات لبخندی بر لب دارد، گاه از نشاط و اطمینان درون و گاه پوزخندی از طنز و تمسخر بر برون و غوغای هست و نیست. باورمندیی هست که نمی‌گذارد پایت به دامچالهٔ شک بلغزد، یا اگر بلغزد نمی‌گذارد فروغلتی. تفاوت این دو در عشقی است پرشور و در هر حال دست‌گیر و برکشنده. شُرور و نقایص از قامت ناساز ماست، نه از خلقت. بسی حیف و غبن است زیر طاق سپهر بی‌طاق و طُرُنب طرب نشستن. پس سماع و پایکوبی و وجد و حال را برای چه

گذاشته‌اند؟ گرم برو و شور بورز. نه چون زاهد مغرور و عبوس بر عالم و آدم منّت بگذار، نه مثل صوفیان کاهل و افسرده بنشین و نه به‌سان صوفی‌نمایان آزمندی پیشه کن. اگر به راه معرفت می روی، خود و پیشوایانت از جگرآورانی باشید که چابک و چست سر می‌بازند. شاهین و شهباز باش، نه گنجشگ چینه‌گیر یا کرکس مردارخوار. از همین‌جا و با همین نگرش، کنش شاعر در شعرش شکل می‌گیرد: شعری تا حدودی مثل غزل مولانا در خونگرمی، و خلاف طبیعت سرد غزل عماد یا مزاج متکلف کمال، شوخ و کنش‌انگیز. حتی آنجاکه می‌گوید اختیاری ندارد حرفش این است: از جبین گره بگشا. این سرشت غالب شعر خواجه و از جذابیّتهای آن برای مخاطبی است که او نیز چه بسا خود را اسیر دست چرخ می‌بیند.

حال تکلیف ما چیست و در شعر حافظ میان حکمت با صبغه‌ای که ذکر شد و عرفان چگونه تنقیح مناط و حکم کنیم؟ به راستی دشوار است جداسازی در آمیزه‌ای از دو گونهٔ متفاوت اندیشه و شیوهٔ برخورد، میان حکیمی که باید پرسش و چون و چرا کند و عارفی که باید از سویدای دل به عشق و معشوق باورمند و خستو باشد. در حکمت و کلام هم میان مثلاً معتزلی که محور داوریهایش عقلانیت و خردپذیری است، و اشعری که معمولاً به جبر و ارادهٔ ازلیِ حق معتقد است. اینها را به‌جمله در شعر حافظ می‌توان یافت، و از همین روی ملغمهٔ تضاد و تناقض (البته در اشعار مختلف، نه درون یک شعر) است. مشکل اصلی شعر او این است که می‌خواهد یکجا همه چیز باشد، و این ناممکن است، مگر این‌که به همان ملغمه رضایت بدهی. اگر مثلاً در غزل سعدی تناقض و تضاد بسی کمتر است بدین سبب است که او کمتر وسوسه می‌شود که به هر گوشه و اندیشه‌ای سرک بکشد و دنیایی از نظرگاههای گوناگون را در مضامین شاعرانه‌اش وارد کند. امّا حافظ گوییا دوست دارد همزمان همه چیز بگوید و در همه هم در اوج باشد. خواننده و پژوهندهٔ حافظ هم اگر به تناقض‌گویی می‌افتد یا چندان توفیقی در تلفیق افکار و علایق متفاوت خواجه به‌دست نمی‌آورد، و یا به جداسازی زمانی و غیره در اشعار او متوسّل می‌شود و باز هم مشکل از میان برنمی‌خیزد، نباید زیاد او را قاصر و مقصّر دانست چون طبیعت و ماهیت شعر خواجه همین است. در باب شعر او نباید به تلفیق بیحاصل، پرتناقض و مخاطره‌آمیز پرداخت بلکه باید حدّاکثر برحسب موارد و مصادیق این یا آن اندیشه یا گرایش داوری کرد. شعر او جز این راه را پیش پای ما نمی‌گذارد. یک نتیجهٔ بارز چنین خلطهایی این است: این همه از شک و پرسش و حتی عصیان در شعر او دم بزنیم و

بکوشیم او را یک حکیم غنوصی و لاادری، حتی مثل عده‌ای «قلندر یک‌لاقبای کفرگو» یا در مجموعْ همچون یک متفکر مدرن بنمایانیم، لیکن از سوی دیگر، و باز به ناگزیر، دربارهٔ ایمان و اعتراف عارفانهٔ او صفحه‌ها سیاه کنیم و همچنان خلق را هاج و واج و انگشت به دهان میان این دو رها سازیم، و شگفتا که هنوز هم از این همه تکرار مکرّر خسته نشده‌ایم.

من گمان می‌کنم در سنجش این دو زمینه باید حکم بر برتری و چیرگیِ اگر نگوییم بی‌چون و چرا دست‌کم نسبیِ گرایش عارفانه و اساساً مؤمنانه کنیم و ایده‌ها و اندیشه‌های فلسفی و حکمی او را در اقلیت قرار دهیم، اگرچه این نیز راه‌حل چندان مطمئنّی برای خروج از مخمصه نباشد. خلاصه، زیاده دربارهٔ شک و چون و چرای او در کار خالق و خلقت (که به راستی ابعادی مضحک یافته است) قلمفرسایی (و در حقیقت: مزاج‌گویی) نکنیم، اگرچه این سخن نیز به منزلهٔ نفی پاره‌ای پرسشگریها یا طنزهای غالباً زیرپوستی یا بازیگوشیهای معمولاً نهفته در زیر انواع پوششهای ایهامی یا مضامینی دوضلعی (که همواره راه فرار از تکفیر و تشنیع را برای او باز می‌گذارد، و این قضارا همان جنبه‌ای است که اغلب از آن غفلت یا تغافل می‌کنیم) نخواهد بود. جان کلام این نگارنده در همان قید «زیاده» است. این مایه که گفتم طبعاً لازمهٔ کار شاعری است که طنز و طیبت در غزلش خصلتی غالب است. وانگهی، وقتی می‌گوییم بخشی کمتر از مضامین حافظ حِکمی است آیا این به منزلهٔ آن نیست که شاعر مثل هر حکیم دیگر یا اغلب حکیمان به اقتضای ماهیت حکمت می‌تواند بلکه باید عنداللزوم پرسش و چون و چرا کند؟ مگر چنین چیزی حتی در خصوص حکمای متألّه کم سابقه دارد؟ آیا اصلاً حکت بدون پرسش و شک (خواه از نوع مذهب شک Scepticism و خواه شک متدیک، که مقدّمهٔ وصول به یقین است) نقض غرض از حکمت نیست؟ در این صورت، فرق حکیم با مؤمن سر به‌راه یا عارف واصِل که «اجزای وجودش همگی دوست گرفته» چیست؟ اگر این مقدار طنز و پرسش هم در شعری با ویژگیهای غزل وجود نداشته باشد پس چگونه غزلی در مایه‌های حکیمانه خواهد بود؟ تأیید در تأیید و تصدیق در تصدیق؟ از آنان که مطابق مزاج روزگار ما در باب چند مضمون انگشت‌شمار در شعر خواجه، اعم از طنزی و غیرطنزی و حکیمانه و عارفانه، این همه مبالغه و مانوور کرده‌اند می‌پرسم: آن «تشکیک» که بر خواجه می‌بندید (و لزوماً یا باید شکّ کردن در خلقت حق باشد و یا در ضروریات دین) از کجای شعر او برمی‌آید؟ (دقت کنیم: من طبق روش

همیشگی‌ام نه به شخصیت خود خواجه در مقام حافظ قرآن یا متمایل به عرفان بلکه تنها به اثر او توسل می‌جویم.) اگر «نظر پاک خطاپوش» موردنظرتان است اوّلاً به دلیل ایهامْ قابلیت استناد ندارد و تمسّک فقط به یکی از دو معنی چه بسا خلاف مقصود خود شاعر نیز باشد. ثانیاً چگونه می‌توان پذیرفت که شاعر با سخن پیر خویش، با همهٔ ارادتی که به او می‌ورزد و البته «هرچه کند عین ولایت باشد» و به دلیل خداگونگی، سخنش در حکم وحی مُنزل است، از در خلاف یا مزاح درآید؟ مگر این‌که این کار گوینده را هم در شمار همان بدمستی‌هایی بدانیم که «به چشم کرم» پیر مغان زیبا می‌آید یعنی آن را به حساب شیرین‌زبانی بچگانهٔ گوینده می‌گذارد و می‌گذرد. به همین‌سان، معنای دیگر «خطاپوش» یعنی ضلع موردنظر حضرات در «تشکیک» را نیز شاید بتوان مزاحی کودکانه یا شاعرانه در ساحت چنان پیری شمرد و بس. ثالثاً اکثر قریب به اتفاق شروح مفصّلی که از قدیم تاکنون از بیت مذکور شده (و در شرح ۱۰۱/۳ از آنها سخن خواهم گفت) بر مبنای ضلع جدّی آن بوده است، نه طنز، و به دیگر سخن، معنای جدّی آن بسی ژرفتر و معتبرتر از معنای طنزی است. حال چگونه می‌توان یک معنای فرعی، یعنی مزاحی بازیگوشانه یا بازیگوش‌نمایانه را مثل قایلان به تشکیک این‌قدر بزرگ و برجسته کرد؟ رابعاً و مهمتر از همه: مگر خود خواجه به صد زبان معترف بدان نیست که هرچه نقص و خطا هست «از قامت ناساز بی‌اندام ماست ورنه...»؟ و مگر این از اصول ثابت اندیشگی او نیست؟

مضمون دیگر، قضارا بیتی دیگر است از غزلی که یک بیتش همین «هرچه هست از قامت...» است:

این چه استغناست یارب، وین چه قادر حاکم است
کاین‌همه زخم نهان هست و مجال آه نیست؟

(قزوینی: چه قادر حکمت است)

در چاپ خانلری مشکل یا تشکیکی وجود ندارد و پرسش از یک «حاکم» را نهایتاً می‌توان مضمونی سیاسی دانست، امّا همهٔ حرفها دربارهٔ «حکمت» است، و همین است که خرّمشاهی آن را حمل بر تشکیک یا اعتراض (ولو اندک) به خلقت حق کرده منتها با ظرافت آن را اعتراض به اشاعره از باب فعال مایشاء دانستن خداوند دانسته (حافظ‌نامه ۳۷۲) در حالی که هردو یکی است، بی‌این‌که التفاتی بدین اصل بدیهی داشته باشند که ایراد و اعتراض را، هرقدر هم که کوچک باشد، به نقص و عیب می‌کنند، نه به کمال (خلقت)، در حالی که خواجه خود در همان غزل و اندکی قبل به

تسلیم و توکّل امر فرموده (در طریقت هرچه پیش سالک آید خیر اوست... الخ) و اندکی بعد نیز همان اقرار صریح را بر کمال خلقت کرده (هرچه هست از قامت...) این دو نقیض چگونه در یک جا با هم جمع می‌شود؟ ضمن این‌که می‌دانیم حافظ در غزلهای مختلفْ ضدّ و نقیض می‌گوید ولی اندیشه‌اش آنچنان ناتوان و آشفته نیست که در یک غزل واحد و در یک گُله‌جا تناقضی بدین فاحشی را مرتکب شود، مگر این‌که شعر او را با برخی اشعار سبک هندی که دارای گسستگیِ اندیشه است یکسان بشماریم. به فرض هم که «حاکم» را، که اتفاقاً با صاحب دیوان، حاجب و دربان از جهت دارا بودن منصب و مقام تناسب دارد، درست نینگاریم، مگر پرسش از «حکمت» حق کردن چیز غریبی است؟ و مگر این سخن نمی‌تواند بیانگر جلال و سطوت بی‌چون و چرای خداوند باشد؟ در این صورتْ شک یا اعتراضش کجاست؟ وانگهی، از کی تا حالا نقل کفرْ عین کفر شده و یک پرسش یا اظهار شگفتی از حکمت قاهرهٔ حقْ معنای اعتراض گرفته است؟

بیتی دیگر:

چنان بزد ره اسلام غمزهٔ ساقی　　　که اجتناب ز صهبا مگر صهیب کند

که این یکی دیگر به دلیل لفظ «اسلام» دل خیلیها را در عصر ما از دارندگان پاره‌ای گرایشها برده و اینان چه عصیانی بر دین، آن هم به یک بندهٔ سراپا اخلاص و مجاهده، بسته‌اند. بگذارید یک بار کل قضیه را بگویم و بگذرم چون کلیت آن شامل مضامین فراوانی می‌شود که دلهای بسیاری از امروزیان برای آنها غنج می‌زند: در یک دید کلی، بیشتر مضامینی که به نظر گروهی از همان مقولهٔ تشکیک یا اعتراض به‌حساب می‌آید قضارا بیانگر نگرش عرفانی است، که طبعاً تفاوتهایی بنیادین با اصول نگرش دینی (البته گذشته از اشتراکات این‌دو) دارد. بیان این تفاوتها مسلّماً مجالی خاص خود می‌طلبد، لیکن به‌عنوان نمونه، یکی از آنها، که همگان، از خُرد تا کلان، از آن آگاه‌اند نگرش عارفانهٔ مبتنی بر عشق و جمال، و مظاهر بی‌شمار آن در ادب عرفانی، از جمله همین بیت است که مهر و زیبایی را با نماد «صهبا» در برابر دیدگاه اهل قشر و خشک‌اندیشی زاهدان با نماد «اسلام» گذارده است. بدین قرار، بیت مذکور، از نظر ماهیّت و محتوای مضمونْ هیچ‌گونه تفاوتی با آن‌همه ابیات زهدستیزانه و حاوی نظرگاه عارفانه ندارد. همچنین یکی دیگر از افتراقات این دو نگرش، باور اهل زهد و شرع به این است که ارادهٔ حق بر وانهادن داوری بازپسین به روز رستاخیز و دخول بندگان به بهشت و دوزخْ پس از آن است، حال آن‌که یکی از ایده‌های اساسی عرفانْ

وجود فرایندی پیوسته و دمادم از بهشت و دوزخ در همین جهان و در خلال حیات بشر است. بنابراین، باز این‌همه مضامین طنزآمیز دربارهٔ باور اهل زهد به بهشت و دوزخ، رها کردن یا فروختن «بهشت ابد» و دریافتن «بهشت نقد» یا «بهشت عدن» را در «میخانه» دیدن و... (که عدّه‌ای، بی‌هیچ دلیل و پایهٔ درستی، آنها را حمل بر معنای دلخواهشان یعنی نفی معاد یا معاد جسمانی، و به عبارت دیگر نفی نصّ صریح قرآنی یا تشکیک در آن از سوی یک حافظ قرآن می‌فرمایند) دقیقاً و صرفاً در همین زمینه و چهارچوب قابل طرح و ارزیابی است، درست مثل مضامین بی‌شمار شاعران عارف یا عرفانگرا دربارهٔ فروع دین چون نماز، روزه، امر به معروف، حج و غیره، که باز حضرات مایلند که تفاوت دیدگاه عارفانه و زاهدانه را، که چه بسا با بیان طنز و طعن‌آمیز بازگو می‌شود، انکار یا تشکیک در ضروریات دین بنامند، یعنی کار پاکان را قیاس از خود بگیرند. البته این دست برداشتها از فرط بی‌اعتباری و بی‌مایگی، طرح و نقد را کِرا نمی‌کند، امّا اگر خوانندگان حافظ‌فهم این سطور به اندازهٔ نگارنده بدانند که تعداد هواخواهان این تأویلات تا چه حدّ است و عدّهٔ بسیاری از ایشان تا چه مایه دعوی فهم و فرزانگی نیز دارند صَرف این چند سطر را برای آنان ناموجه نمی‌انگارند. به هر حال، عرصهٔ شعر پارسی به‌ویژه غزل، به دلیل سرشت ویژهٔ این نوع شعر، سرشار از طنزها، شکها و شطاحیهای شاعرانه در برابر جزم و جمود اهل قشر و حتی در خطاب به خالق است و اختصاصی هم به این یا آن ندارد، ضمن این‌که رخنه‌ای هم در مسلمانی نمی‌کند، اما مبالغه در آنها «از بهر دل عامی چند» مایهٔ شگفتی است.

باری، خواجه با آن‌که ظاهراً تأثیراتی شایان توجه از اندیشه‌های حکیمان شکاک مثل خیام و ابوالعلاء معرّی گرفته ولی در کجا شک یا عصیان و اعتراضی در حدّ این دو از خود بروز داده است؟ پیداست فرق عارفان و عرفانگرایان با حکیمان پیرو مذهب شک تا چه پایه است. وانگهی، بزرگترین و اثرگذارترین پیشوایان فکر و فرهنگ اسلامی نیز خود اهل شکّ یا آغازنده از شک برای رسیدن به یقین و ایقان بوده‌اند. ایان باربور سخنی خوب در باب پیامبران و گرایش و حتی اشتیاق ایشان به انتقاد از جامعهٔ دینیِ خود دارد. او، با آن‌که نظریّاتش خاستگاه انکاری و الحادی ندارد، دربارهٔ جزم‌گرایی در برخی نظامهای الهیاتی و خطرات مطلق‌انگاری و نفی نسبیت‌ها و شروط و اعتبارات امور بحث و چنین نتیجه گیری می‌کند: «آنها [پیامبران] برخلاف شیوهٔ امروزین ما این امر را مسلّم نگرفته‌اند که دین و دیانت به‌نحو لابشرطْ

چیز خوبی است..» (علم و دین ۲۶۷) چرا راه دور؟ مگر در قرآن کریم آن همه بر تعقّل، تفقّه و تدبّر تأکید نشده؟ و مگر اینها جز از طریق شک و پرسش و چون و چرا کردن میسّر است؟ حافظ نیز پروردهٔ همین مکتب است. پس این‌همه هیاهانگ بر سر چند مضمون از شمار یاد شده، یا برخی گزاره‌های عارفانهٔ او، که تا چشم کـار مـی‌کند در پهنهٔ سخن پارسی از هردو دست دیده می‌شود، چرا و به کدامین انگیزه است؟ در این باب، این سخن باربور نیز شایان دقت و نقل است: «به هیچ‌وجه آسان نیست که انسان عقایدی داشته باشد که حاضر باشد جانش را بر سر آنها بگذارد و در عین حال آمادگی خود را برای تعدیل و تجدیدنظر در آنها حفظ کند؛ ولی دقیقاً همین ترکیب تـعهّد و تحقیق است که پختگی دیانت را می‌سازد [...] ایمان، ناگهان و خود به خودْ مس همهٔ تردیدها را به طلای ناب یقین مبدّل نمی‌سازد.» (هـمان ۲۶۶) زریـن‌کوب در مـورد حافظ نظیر سخنی را که گفتیم اظهار می‌کند: پیداست که باطنش باید به نوعی شک هم آلوده باشد، البته نه شک یک ملحد بلکه عـارفی کـه عـقل را از ادراک ایـمان عـاجز می‌بیند. (از کوچهٔ رندان ۱۲۷)

و امّا یکی از مهمترین اجزای حکمت در هر فرد و فرقه‌ای، عقاید دربارهٔ جـبر و اختیار است تا بدان‌جا که گاهی سبب تمایز فرقه‌ها از یکدیگر می‌شود. امّـا شگـفتی آنجاست که در باب کسی که جایگاهش بیش و پیش از هرچیز، از جمله حکمت، در شاعری است چندان و آنچنان سخن بگویند که گویی «اَحْکَمُ الحُکَما»ست. البـته از یک منظر تعجبی ندارد چـون وقـتی لقب «حکـیم» را بـنابر عـادت تـاریخی‌مان بـر همه‌گونه آدم، اعـمّ از درخـور و نـادرخـور، اطـلاق مـی‌کنیم مـثلاً شـاعری گـرچـه خوش‌سخن ولی بی‌بهره از حکمت همچون فرخی سیستانی و حتی افصح الفحّاشین یعنی سوزنی را «حکیم» می‌خوانیم پیداست رتبهٔ حکمت حافظ در این قیاس تا کجا خواهد بود؛ اما در هر حالْ خواجه را با هیچ تعریف و تمهیدی نمی‌توان حکـیم بـه معنای اخصّ خواند (چنان‌که در جای خود خواهیم دید.) آیا به‌راستی او با یکچنین رتبهٔ شاعری نیازی به این دارد که به‌هر نحو ممکن «حکیم» نیز نام گیرد؟ البته از آنجا که رسم است دربارهٔ «حافظ حکیم» هم داد سخن داده شود، من نیز کلامی می‌گویم، اگرچه در جامهٔ نقد.

این‌که گفتم تبیین یک نظام منسجم از اندیشه‌های عرفانی و حکمی یا کلامی حافظ ناممکن و مخاطره‌آمیز است یک نمونه‌اش کوشش بی‌حاصل یا کم‌نتیجه‌ای است از سوی حافظ‌پژوهانی که چه بسا در عالم نظر از عدم امکان این امر به دلیل تناقضهای

آشکار و بی‌گفت‌وگوی موجود در کلّ پیکرهٔ اشعار خواجه آگاهند، لیکن در عملْ باز دست از این تلفیقهای ناشدنی برنمی‌دارند. برای نمونه، خرّمشاهی در بحث از جبر و اختیار در شعر خواجه، نه در یک جا و در برابر یا در عرض یکدیگر بلکه در دو جا و دو مقولهٔ جداگانه، یک جا به جبر و جای دیگر به اختیار می‌پردازد و شواهدی برای هرکدام می‌دهد. نتیجه این می‌شود که خواجه در یک جا جبری‌مذهب است و جای دیگر قایل به اختیار، یا در نیمی از اشعارش این است و در نیمی دیگر آن، و یا هم این است و هم آن. حال شاید عدّه‌ای بگویند: خوب، چه اشکالی دارد؟ لابد حافظ به چیزی چون حدّ واسط جبر و اختیار یعنی همان «امرٌ بینَ الامرین» معتقد است. من بر آنم که نه، چنین نیست، چون اگر این استنتاجْ حاصل یک بحث یک‌جا و بررسی موضوع با هم و در برابرِ هم بود مشکلی در میان نبود. من به دلیل شناختی دیرین که از نویسندهٔ حافظنامه دارم، به دلیل مطالعه و تأمل فراوانشان در فلسفه و کلام، تقریباً محال می‌دانم که از تضادها و تناقضهای موجود در شعر خواجه، از جمله و عجالتاً در خصوص جبر و اختیار آگاهی نداشته باشند. مشکل بحث ایشان این است که اگرچه سخنشان در هریک از این دو مقوله به تنهایی یا فُرادا خوب و جامع است، لیکن آنجا که بالاخره باید جبر و اختیار را در حافظ با همدیگر همبر بگذارند و به اصطلاحْ جفت و جور یا چفت و بست آن را محکم کنند قدری قافیه تنگ می‌آید، یعنی در تلفیقی که در قالب اشاراتی اندک و گذرا میان این دو امر می‌کنند هیچ مشکل و مسأله‌ای برای خواننده حل نمی‌شود، چون با وصفی که گفتم اگر حل شود عجیب خواهد بود. بنگریم:

در بحث اشعریگری حافظ (که طبعاً آمیخته به جبرگرایی است) ناگزیر چنین عباراتی را شاهد هستیم: «اشعریگری در عصر حافظ، چنان‌که نزد استادش، قاضی عضد ایجی صاحب مواقف می‌یابیم، اعتدالی تر شده و با عناصری از عقل‌ورزی و فلسفه آمیخته گردیده و کمابیش از اعتزال و تشیع رنگ گرفته است.» (حافظنامه ۴۶۹؛ تأکیدها از ماست.) به گمانم نیازی به توضیح نباشد که چه تلاش و تکلّفی در تلفیق دو عقیدهٔ مقابل یکدیگر صورت گرفته است بی‌این‌که به اصل تضادی که پیشتر گفتم اشاره‌ای بشود یا بهایی داده شود زیرا قصد پیوند دادن در میان است، آن هم به هر صورتی که برآید. اکنون حاصل دو بحث جداگانه را ببینیم:

الف. در بحث جبرگرایی حافظ: «جبرانگاری حافظْ موافق با اشعریگری اوست... [توضیحی کوتاه و آنگاه نقل شواهد متعدّد] اشعریگری حافظ اعتدالی

است. [گفتنی است نویسندهٔ عزیز معمولاً در کتابْ قایل به اعتدال حافظ در همه چیز است و لذا اینجا هم سعی ایشان بر حفظ این قاعده بوده است، و حال آن‌که نگارندهٔ این سطور در این دفتر در هر مورد ضروری به اعتدال یا افراط پرداخته است، البته بی‌هیچ کوششی در زیاده جلوه دادن هرکدام.] لذا در دیوان حافظ، بلاتشبیه مانند قرآن مجید، هم اقوال حاکی از جبر هست و هم اقوال حاکی از اختیار.» [!] (همان ۲۵۴، ذیل «حافظ و جبر»)

ب. در اختیارگرایی حافظ: «ابیات حاکی از اختیار در شعر حافظ کمابیش برابر با اشعار جبرگرایانهٔ اوست...» (همان ۱۰۴۹، ذیل «حافظ و اختیار»)

به راستی مخمصه‌ای است هم این و هم آن بودن. پس باید هم در بحث اوّلْ خواجه را جبرگرا و لذا اشعری خواند. چرا باید چنین گفت در حالی که در سراسر دیوان حتی یک مورد که دلالت آشکار بر بهره گیری مسلّم او از یکی از اصول و عقایدِ متمایزکنندهٔ اشعریگری داشته باشد وجود ندارد، بجز اشعاری با مضمون جبر، ازلیت عشق و غیره، آن هم در تمامی متون بی‌شمار شعری به‌ویژه غزلی چنین است، پس لابد صاحبان آنها بی‌استثنا اشعری‌اند. حافظ اشعری است، لابد به دلالت همین مضامین، یا مثلاً به دلیل تأثیرپذیری از تصوّف و عرفان، لابد از این روی که عُرَفا اغلب اشعری‌اند، یا این‌که در محیط حافظْ اشعریان غلبه داشته‌اند. و امّا شواهدی هم که در بحث اختیار حافظ ارائه شده (درست مثل شواهد دیگر پژوهندگان در این باره) عموماً از مقوله‌ای است که در آنها «فعل» به گوینده اسناد داده می‌شود، باز بدون این‌که هیچ یک، دقیقاً هیچ یک، دلالتی صریح و مسلّم بر اعتقاد گوینده به اختیار داشته باشد. نهایت این‌که شواهد را از میان افعالی برگزیده‌اند که کمابیش پویا و تند و تیز است، همچون: چرخ برهم زنم، پست مشو مهر بورز، خیمه ازین خاک برکَنم، از سر جان برخیزم، به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم، بی‌معرفت مباش، بکوش، غلغله در گنبد افلاک انداز و... آیا لزومی به گفتن این هست که تمامی اشعار در تاریخ ادب پارسی، به‌ویژه غزلیات، مالامال از این‌گونه افعال و این سنخ تعابیرِ اغلب شاعرانه‌اند و اگر قرار باشد صدور هرگونه فعلی از این شمار نشانهٔ اختیار باشد پس دیّاری از دیار شعرْ جبرگرا نخواهد بود. وانگهی، وقتی مثلاً می‌گوییم: «طنز و تشکیکی که در بیت "پیر ما گفت خطا..." موج می‌زند [که دیدیم چندان موج هم نمی‌زند] حاکی از عدول از نظرگاه اصلیِ اشاعره و پیوستنش به اردوی فلاسفه و اصحاب اصالت عقل (مشائیان، معتزله، شیعه) است.» (همان ۴۷۰، تأکیدها از ماست.) مگر نه این‌که فعلهای «عدول

از» و «پیوستن به» منطقاً مفروض به زمان یا برهه‌ای خاص است؟ در این صورت، از کجا مطمئن هستیم که بیت و غزل مربوطه در چه زمانی سروده شده که می‌گوییم در این زمان چنین و چنان عقیده‌ای یافته، یا از کجا معلوم است که قبل از (و حتی بعد از) آن چگونه می‌اندیشیده است؟ آیا بدین آسانی، آن هم از ابیاتی ایهامی و دوپهلو، می‌توان اصول عقاید یک شاعر را به‌جزم و با جزئیات استخراج کرد؟ به راستی آیا بحث علمی، خواه در باب ادب و خواه حکمت و کلام و غیره، چنین حدود و تعاریفی دارد، یعنی تا بدین اندازه بر پایهٔ پسند و دریافت یا تأثّر شخصی از هرچیز است؟ خرّمشاهی از پیش و با پیش‌فرض، مسلّم گرفته است که حافظ لزوماً می‌بایست فیلسوفی فلاطون‌مثال، حکیمی حاکم یا متکلّمی کامل هم باشد که اینچنین در مقولهٔ حکمت و کلام از او سخن می‌گوید. در حقیقت، دوست گرانقدر ما از همه چیز حافظ می‌گوید جز آن را که باید بگوید: این‌که او در هر حال و در غایت امرْ یک شاعر است مثل دیگر شاعران (حکمی که البته ایشان در جای دیگر کرده‌اند)، اگرچه مانند دیگران بهره‌ای هم، حالا هرقدر، از حکمت و کلام دارد، و شعرش باز چون دیگر غزلسرایان مجموعه‌ای ناهمگون و گوناگون از جبر و قَدَر است. او، مثل آنهای دیگر، از یک سو نه می‌تواند از مضامین جبر دل بکَند و خود را از این منبع ذخّار، یعنی ازلیت حق و قِدَم عشق و میثاق الست و امانت و جز اینها، محروم بکند، و نه از سوی دیگر قادر به چشم‌پوشی از مزایای اختیار و مضامین بی‌شمار آن چون عشق و شور ورزیدن، گاهی عصیان و خروج بر نظم و نظام جهان، فرارَوی از محیط مسدود متشرّعان یا میانمایگان، شکافتن سقف فلک، زیر شمشیر غمش رقص‌کنان رفتن، عالم و آدمی دیگر ساختن و... است، همین.

من هم‌اکنون با تمامی مدّعیان و مخالفان این عرایض شرط می‌بندم که اگر دست به یک بررسی علمی و آماری بر روی همهٔ دیوانهای غزلیات بزنند هیچ‌یک را بیرون از آنچه گفتم نخواهند یافت چون به هر حال این کمترین به دلیل کار و اشتغال دایمِ خویش می‌داند که در متون ادب چه خبر است.

سرانجام، توجّه داشته باشیم که شعرا، به‌ویژه غزلسرایان ما، بیشتر دل در هوای زیبایی و جذابیّت و شورانگیزی مضامین داشته‌اند تا درستی و نادرستی قضایای مربوطه یا انطباق و عدم انطباق متعلَّق مضامین با آرا و عقاید فلان و بهمان نحلهٔ حکمی و کلامی و غیره. به عبارت دیگر، در اغلب موارد، نه به زبان آوردن این یا آن مضمون لزوماً به معنای اعتقاد شاعر بدان است، و نه نگفتن آن دلیل عدم اعتقاد. عدم

توجه به این موضوعْ سبب چه فریفتگیها و سردرگمیها که نشده است. پیشتر به ضدّ و نقیض‌گویی حافظ در خصوص تأثیر یا عدم تأثیر کواکب و افلاک اشاره کردم. امّا خرمشاهی یک جا در شرح بیت «بگیر طرّهٔ مه‌چهره‌ای و...» (خانلری ۴۶/۶) و نیز با استناد به بیت «از چشم خود بپرس...» (۷۳/۶) نتیجه می‌گیرد که حافظ «با احکام نجوم و خرافات نجومی میانه‌ای ندارد.» (حافظنامه ۲۸۳) ولی جای دیگر و در شرح بیت «از چنگ منش اختر بدمهر به در برد...» (۲۱۰/۴) می‌نویسد: «ته مایه‌ای از قول به سعد و نحس و تأثیر روشنان فلکی در زندگی بشر در این بیت هم مشهود است.» (پیشین ۷۶۶، تأکید از ماست.) پیداست که خرّمشاهی حاضر است خود تناقض بگوید ولی نسبت تناقض به حافظ ندهد. این عاشق نمی‌خواهد خالی بر چهرهٔ یار ببیند؛ اگرچه اینجا هم مثل موارد پیشگفته می‌کوشد تا با قید «ته مایه‌ای از قول» شاید قدری از شدّت و حدّت تناقض خواجه بکاهد. وانگهی، «ته مایه» یعنی چه؟ در حالی که در اکثر قریب به اتفاق موارد، خواجه به وجود همان سعد و نحس و تأثیر نجوم قایل شده، در حالی که خلاف آن فقط در همان دو بیت ابراز شده است. بنابراین، بهتر بود «ته مایه» را برای همان دو مورد استثنایی از عدم اعتقاد به کار می‌برد، و نه برای این همه موارد تأیید تأثیر کواکب (اگرچه، چنان‌که پیشتر گفتم، این سخنان هم لزوماً نمی‌تواند به معنای باورمندی به آن باشد، کما این‌که در شعر، به‌ویژه غزل، این‌گونه سخنان به اقتضای مضامین مربوطه عملاً بر موارد عدم اعتقادْ اکثریت قاطع دارد، درست مثل اشعار حافظ.) اگر ایشان همچون این کمترین یک بسامدگیری اجمالی از این دو قول می‌داشتند (که بعید می‌دانم نداشته باشند) به‌طور قطع عرض مرا می‌پذیرفتند. به هر حال، این نیز موردی دیگر بود از سعی مأجور ایشان در نفی تناقض از ساحت خواجه، یا چنانچه مقدور نیفتد، اهتمام به تعدیل و تقلیل آن به‌هر نحو ممکن.

(در ذیل عنوان «فکر معقول بفرما» بحث دربارهٔ اندیشهٔ شاعرانه یا دایانویا تکمیل‌کنندهٔ پاسخ این نگارنده به تضاد میان حکمت و عرفان و نیز مسألهٔ جبر و اختیار در حافظ خواهد بود.)

ره بدین هنجار

درآیه: حکمت ذوقی ایرانی در راه بلوغ و قوام‌یابی خویش هنجارهایی را از میان سنّتها و آیینهای گوناگون، اعم از عرفانی و غیرعرفانی و ایرانی و غیرایرانی، اختیار

کرد و خود را با آنها تطبیق داد. وابستگان به این مکتب برای رسیدن به بهترین ترکیب و کاراترین ابزارها و شیوه‌های بیانیِ ممکن، کوشیدند تا از تمامی امکاناتْ از موضوعی و محتوایی تا شکلی و بیانی بهره گیرند. فراخنای این حکمت شاعرانه یا شعر معرفت‌گرا درپیِ چنین کوششی و با چنین آمیزه‌ای پدید آمد. ناگفته پیداست که به دلیل اهمیت و وسعت موضوع، چنانچه قرار به بررسی و پژوهش بایسته در این زمینه باشد نه‌تنها یک بلکه چند کتاب می‌طلبد، در حالی که این نگارنده، با توجه به طرح و اهداف این دفتر، گزیری از گزینش برخی مطالب، که به زعم او مهمتر از بقیّه است یا تاکنون ناگفته مانده و یا باری بدین شکل بازگو نشده است، و آنگاه طرح آن به کوتاه‌ترین بیان، ندارد. همچنین آنچه از این میان به‌طور عمده به امور محتوایی مربوط است در همین‌جا می‌آید، لیکن جهات شکلی و زبانی آن در بخش «چشمه‌هایی از شیوه و شکل» به بحث گذارده خواهد شد، از جمله مباحث مربوط به نمادگرایی (سمبولیسم) در شعر، که طبعاً در بررسی این‌گونه حکمتْ اهمیتی بنیادین دارد. گفتنی دیگر این‌که چون مبحث حاضر اختصاص به بحث دربارهٔ برخی هنجارهای کلّی در مکتب مذکور دارد و شاعران بسیاری زیر شمول موضوع قرار می‌گیرند، کمتر از خواجه به‌طور مستقیم یا منفرد سخن خواهد رفت، بدین معنی که ذکر او و نقل ابیاتش به موازات دیگر شاعران و از دیدگاه مطابقت (یا عدم مطابقت) با هریک از هنجارها خواهد بود؛ پس آنگاه در هنگام خود به قرار معمول یعنی تمرکز مطالب بر روی خود خواجه بازخواهیم گشت.

و امّا بایسته دیدم که بحث هنجارها را از بنیانگذار هنجارها و کار سترگ او بیاغازم، کسی که در زمینهٔ محتوی و شکل در شعر سده‌های پس از خود، از جمله شیوهٔ نمادگرایی عارفانه، همان جایگاه پیشگامی را دارد که نیمایوشیج در شعر نوِ پارسی، از جمله نمادگراییِ اجتماعی ـ سیاسی.

ای خضر پی خجسته

سنایی (ﻓ ۵۳۵) پیشگام غزلسرایی در تاریخ سخن پارسی، خواه در کمّیّت یا تعداد غزلها، که نزدیک به حافظ است (۴۰۸ غزلْ مطابق طبع مدرّس رضوی، به علاوهٔ غزلهای فراوان که جزء قصاید آمده) و در چنان زمانی مایهٔ شگفتی است، و خواه در کیفیت یا شیوهٔ غزلسرایی، که آن را تا حدود بسیاری قوام بخشیده و چون مرکبی

رهوار و زین و ستام کرده در زیر ران نسلهای بعدی قرار داده است. او شعر عرفانی را به مدد تفکّر بی‌اندازه نیرومند و استدلال استوار خویش ساحتی والا بخشید. در قصاید، مثنویهای متعدد و غزلهای او انواع مسایل و زوایای راه سلوک و مقامات و احوال، رموز و اشارات، آفات و خرافات، موضوع جمال و چگونگی نگرش عارفانه به آن، مقولهٔ شاهد، نظر و نظربازی و دقایق آن و به‌طور کلّی هرآنچه اهل طریقت در طیّ عقبات طریق معرفت با آن مواجه‌اند به دقیقترین و عمیقترین صورت ممکن بیان گردیده و اینها در مجموع چیزی است که او طریق «تحقیق» نامیده است. امّا تأثیرات عظیم او بر شعر پارسی، یعنی آنچه به لطف نبوغ و قریحهٔ ادبی او دست داد، خود از مقوله‌ای و طرازی دیگر است و بُعدی دیگر را از این شخصیت والا و جامع نشان می‌دهد، و سخن این نگارنده بیشتر در حول همین جنبه خواهد بود.

سنایی در عرصهٔ شعر سه کارکارستان کرده است: یکی این‌که کلّ آثار شعری خود را (جز تعدادی مدیحه، برخی اشعار طنزی و تفنّنی) وقف معرفت و عرفان کرده؛ دوم غزل را برای نخستین بار به‌منزلهٔ قالبی مهم به‌کار گرفته و اعتباری بی‌سابقه به آن داده؛ و سوم این‌که نمادگرایی (سمبولیسم) را بر شعر به‌ویژه غزل حکمفرما کرده و آن را قوام بسیار بخشیده بدین‌سان که نمادگراییِ ساده و نخستینهٔ پیش از خود را، که بیشتر در تعدادی رباعی منسوب به عارفانی همچون ابوسعید ابوالخیر (ف ۴۴۰) خواجه عبدالله (ف ۴۸۱) دوبیتی‌های طاهر (ف۴۴۷ به بعد) و برخی اشعار پراگندهٔ دیگر به چشم می‌خورد، با ابداع دستگاهی وسیع، متنوع و منسجم از نمادها در شعر به‌ویژه غزل آنچنان تثبیت و تحکیم کرده که نسلهای بعدی آن را به‌عنوان بهترین شیوهٔ بیانی برای خود برگزیده‌اند؛ شیوه‌ای که گذشتگان ما «اجمال و اشارت» می‌خواندند و امروزیان با آن در وجه اجتماعی و سیاسی‌اش (از نیمایوشیج به این‌سو) آشنایند. به دیگر سخن، سنایی در عرصهٔ ادب عرفانی همان کاری را صورت داده است که نیما در روزگار ما در زمینهٔ شعر اجتماعی و سیاسی. این پیشتاز دلیر، فی‌الجمله با ایجاد این دگرگونیهای عظیم در آفاق و عوالم شعر پارسی کاری کرده است که می‌توان آن را در عرصهٔ زمین‌شناسی با اصطلاح «کاتِک‌لیزم» (cataclism یعنی دگرگونی بزرگ و ناگهانی منجر به زیر و رو شدن پوستهٔ زمین) توضیح و تعبیر کرد. امروز اگر ما از غزل مولانا، سعدی، حافظ و همانندان آنان به حق به وجد می‌آییم نباید از یاد ببریم کسی را که به‌لطف قریحهٔ نیرومندش زمینهٔ این‌گونه بیان سمبولیک را برای آنان آماده ساخته است. شاعران بزرگِ بعدی، هرچند خود نیز گامهایی را در جهت هرچه گسترده‌تر و

کاراتر شدن شیوهٔ نمادگرایی برداشتند، لیکن چگونه می‌توان از شاعری (هرچند بسیار مبتکر)، آن هم در حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم، انتظار به کمال رساندن این‌گونه شعر را نیز داشت؟ انصاف‌را نباید غزل نمادگرای سنایی را با سه غزلسرای برتر یاد شده بلکه با نمادگرایی محدود و اولیهٔ پیش از وی باید سنجید و آنگاه پرسید که آن کجاست و این کجا.

ابتدا به غزلهایی از سنایی، هم در این شیوه، بنگریم که هم تا حدود بسیاری بیانگر روح و حال و هوای غزلهای اوست و هم به‌خوبی نشان می‌دهد که غزلسرایان بعدی تا چه حد وامدار اویند و این‌که چگونه بر سر خوانی آماده نشسته‌اند که می‌توان حدس زد سنایی برای ساختن آن چه خون دلها خورده و چه به اصطلاح آزمون و خطاها کرده است:

تا ما به سر کوی تو آرام گرفتیم　　اندر صف دلسوختگان نام گرفتیم
در آتش تیمار تو تا سوخته گشتیم　　در کنج خرابات می خام گرفتیم
از مدرسه و صومعه کردیم کناره　　در میکده و مصطبه آرام گرفتیم
خال و کلهٔ تو، صنما، دانه و دام است　　ما در طلب دانه ره دام گرفتیم

(کله: درست باید «کُله» به ضمّ باشد یعنی موی مجعّد پیش سر ـ م)

یک چند به آسایش وصل تو به هر وقت　　از بادهٔ آسوده همی جام گرفتیم
امروز چه ار صحبت ما گشت بریده　　این نیز هم از صحبت ایام گرفتیم

(دیوان ۹۵۰)

دیدیم که دارای همان روح خراباتیگری، ملامیگری، قلندری و به‌طور کلّی خرق رسوم است که در بسیاری غزلهای خواجه وجود دارد.

ما فوطه و فوطه‌پوش دیدیم　　تسبیح مُرائیان شنیدیم
بر مسند زاهدان گذشتیم　　در عالَم عالمان دویدیم
هم ساکن خانقاه بودیم　　هم خرقهٔ صوفیان دریدیم...
از این همه جز نشاط بازار　　رنگی به حقیقتی ندیدیم
بگزیدیم یاری از خرابات　　با او به مراد آرمیدیم
دل بر غم روی او فگندیم　　سر بر خط رای او کشیدیم...

(همان ۹۵۳)

که در همان مایه‌های غزل اوّل و زهدگریزی و صوفی‌ستیزی است.

سنایی یک تابوشکن و هنجارگریز به تمام معنی است، در آن درجه از بی‌پروایی

که حتی در شعرای بعدی هم کمتر می‌توان دید، هرچند پیداست شطّاحانه است:

ننگ این مسجدپرستان را درِ دیگر زنیم   چون که مسجد لافگه شد، قبله را ویران کنیم
(۴۱۲)

مضامین دربارهٔ مغ و ترکیبات و مشتقات آن قبل از سنایی گهگاه دیده می‌شود امّا او کمیت و کیفیت کاربرد آن را ارتقا می‌دهد و به شعر مغانه جایگاه و وجهه‌ای ویژه می‌بخشد:

با نکورویان گبران بوده در میخانه مست
با سیه‌رویان دین زهد ریایی چون کنم؟
(۳۹۴)

حتی مغان آتش خویش از آتشکدهٔ او (دل) می‌گیرند:

همه شب مست و مخمورم به عشق آن بت کافر
مغان دایم برند آتش ز بیت النّار من هر شب
(۸۰۳)

او نیز اهل «جام می مغانه» است:

از ترانهٔ عشق تو نور نبی موقوف گشت
وز مغانهٔ جام تو قندیلها برهم شکست
(۸۱۵)

(من «نُبی» به ضم می‌خوانم به معنای قرآن.)

یار از مغان برمی‌گزیند، آن هم در محیط مسلمانی:

باز در شهر مسلمانان مغی   کرد ما را بسته و ناگاه کرد
از تن باریک من زنّار ساخت   وز دل سنگینم آتشگاه کرد
(۸۴۹)

ساکن مغکده است:

در مغکده‌ها بود مُقامم   در مصطبه‌ها بود قرارم
(۹۳۰)

«پیر مغان» را در دیوان او نیافته‌ام اما «پیر زردشتی» دارد که همان مفهوم را دارد و پیر مغان از روی همین الگو ساخته شده است:

اَلا، ای پیر زردشتی، به مـن بـربند زنّـاری
که من تسبیح و سجّاده ز دست و دوش بنهادم
(۳۶۰)

پیداست شعر مغانه به دست سنایی درحال نضج است و هـنوز از نـظر چـندی و چونی قابل مقایسه با سدهٔ هفتم، و بیش از آن سدهٔ هشتم نیست. هم از این روست که در اشعار سنایی هنوز جای جای نشانی از معنای منفی و چهرهٔ ناخوش مغان به‌عنوان «گبران»، «آتش‌پرستان» و غیره دیده می‌شود؛ معنی و چهره‌ای که گاهی در سدهٔ هفتم نیز مشهود است (چنان‌که پیشتر در مورد سعدی و غیره دیدیم). بنابراین هنوز از شعر سنایی تا آن قداست و چهرهٔ دلپذیر «مغ» در شعر سدهٔ هشتم و امثال خواجو و ــ بیش از همه ــ خواجهٔ شیراز راهی دراز در پیش است:

مغ با مغان به طوع ز من راستگوی‌تر
سگ با سگان به طبع ز من سازگارتر
از مـغ هـزار بـار مـنم زشت‌کـیش‌تر
وز سگ هــزار بـار مـنم زشتکارتر
(۸۸۸)

حتی در مغانه‌هایی از این دست نیز باز وجههٔ منفی مغ از ورای ترغیب شاعر بـه اختیار کیش مغان آشکار است:

با مغان اندر سفالی باده خـور   دست با زردشتیان در جام کن

قلندر در شعر سنایی معمولاً خوب و دوست‌داشتنی است و تأثیر سـنایی را در فرایند تبدیل سیمای قلندران به حالت مثبت نباید از یاد برد. او هـمه چـیز قـلندران وارسته و پشت پای بر رسوم و هنجارها زده را می‌ستاید، حتی چنگ‌نوازی قلندرانه را:

چـنگ بسـتان و قـلندروار زن   تا به جان بازآورم هوش، ای پسر
(۸۹۴)

رند و رندی نیز در شعر او شماری اینچنین دارد. (نک. ذیل عنوان «زدیم بر صف رندان».)

سنایی شاعری است بسیار خردورز. به‌ویژه قصاید او همواره بر بنایی استوار از تعقّل و استدلال و نکوهش تعبّد و تقلید قـرار دارد و از ایـن لحـاظ او را بـه مـعتزله نزدیکتر از اشاعره می‌یابیم و گویی فردوسیی است که به جای حماسه و پهلوانـی از

پهلوان مبارزه با نفْس سخن می‌گوید. ستیز با عقل و خرد، که بعدها نزد عده‌ای رنگ نفی و طرد مطلق این گوهر گرانبها را به خود می‌گیرد، در سخن او راه ندارد. هرگاه از عقل ستایش یا نکوهش می‌کند از کلام او به روشنی برمی‌آید که کدام ساحت عقل منظور نظر اوست. در غزلیاتش هم بارها عقل و تعقل را ستوده و بر آن است که:

عقل سلطان است و فرمانش روان بر جان و دل

رَو چو مردان روز و شب جز خدمت سلطان مکن

(۹۸۴)

به همین‌سان در غزل گاهی از دین و دیانت و زهد نیز جانبداری می‌کند؛ به هر حال غزل در آغاز راه است و هنوز طعن و تحقیر این معانی به سنّت این‌گونه شعر بدل نشده است:

بر طریق دین قدم پیوسته بوذروار زن

ور زنی لافی، ز شرع احمد مختار زن

(۹۷۳)

نام انبیا، ائمه، صحابه و اولیای دین بارها در قصاید و مثنویها و حتی غزلیات وی گردش دارد.

غزل سنایی با وجود پاره‌ای خامیها و شکل‌ناگرفتگیها، که البته در این مرحلهٔ آغازین امری طبیعی است، به‌طور کلّی از هنجارهای حکمت ذوقی در این قالب پیروی می‌کند و جان و جوهرهٔ غزل ادوار بعد را داراست، از چاشنی همیشگی ذوق و عشق، روح وارستگی و فرارَوی از رسوم و قیود صوری، دریدن انواع حجابها برای وصول به روح معرفت عاشقانه و فراغ از کون و مکان. او در کلّ اشعارش ارباب صومعه را «مشتی ریاست‌جوی رعنا» (۵۵) و خود را «معتکف راه خرابات» (۷۴) می‌خواند، و به بانگ بلند می‌گوید:

نخواهم جز می و میخانه و جام — نه محنت باشد آنجا و نه آفات

(۷۵)

و:

چنان گشتم ز مستی و خرابی — که نشناسم عبارات از اشارات

نه مطرب را شناسم از مؤذّن — نه دستان را شناسم از تحیّات

(همان‌جا)

معشوقْ مرا ره قلندر زد — زان راه به جانم آتش اندر زد

گه رفت ره صلاح و دینداری / گـــه راه مـــقامران لنگـــر زد
رندی درْ زهد و کفر در ایـمان / ظلمت درْ نور و خیر در شر زد
در صومعه پای کوفت از مستی / اَبدال ز عشق دست بـر سـر زد
با آب عنب به صـومعه درشـد / در مــغکده آب رز بــر آذر زد
(۱۳۵ـ۱۳۶)

بدین قرار، سنایی راهِ«فاش گفتن» و «آزاد بودن از دو جهان در سایهٔ بندگی عشق» را به شاعران عارف و عرفانگرا نشان می‌دهد. می‌گوید: اگر از هوای نفس و تعصبات تفرقه‌افکن رها شویم، زند زردشت هم می‌تواند چون قرآن به آدمی زنـدگی راسـتین ببخشد:

چو تو در مصحف از هویٰ نگری / نــقش قــرآن تــرا کــند در بــند
ور ز زردشتْ بــی‌هویٰ شــنوی / زنده گردانـدت چـو قـرآن، زنـد
(۱۵۳)

پیش از مولانا از «جاروب لا» سخن می‌گوید:

پس بــه جـاروب لا فـرورو‌بیم / کــوکب از صــحن گــنبد دوّار
(۱۹۷)

اندرزهایش هم از این دست است:

خــیز و بــتا راه خــرابـات گـیر / مــذهب قــلّاشی و طـامات گـیر
مـذهب رنـدان و گـدایـان دهـر / صحبت اصحاب خـرابـات گـیر
از پـی سـادات بـه مسـجد مـرو / روزی از ایشان به مـهمّات گـیر
مسـجدها را هـمه گـلخن شـمر / گــلخنیان را هـمه سـادات گـیر
(۲۹۵)

و:

می پرستی پیشه‌گیر انـدر خـرابـات و قـمار
کمزن و قلّاش و مست و رند و دُردی‌خوار باش
(۳۱۱)

دیدیم که طامات را توصیه کرد، امّا این توصیه فقط به اعتبار رهایی طامات‌گویان از قید ظاهر است، و نه ستایش نامشروط از آن. از همین روی اگر طامات جنبهٔ دعوی و گزافه گویی بیابد، سنایی با آن به همان اندازه مخالف است که سعدی و حافظ:

خانهٔ طامات عـمارت مکـن / کــعبهٔ آفـاق زیـارت مکـن
(۵۰۶)

(که لخت دوم هم موافق سخن خواجه است: جلوه بر من مفروش، ای ملک الحاج... ۳۴۹/۲)

سنایی کرامات حقیقی (و نه کرامت‌فروشی) را نیز تنها در همان اهل خرابات می‌یابد:

تا معتکف راه خرابات نگردی شایستهٔ ارباب کرامات نگردی

(۶۲۷)

در غزلهایش هم نظیر همین معانی جریان دارد، و به طریق اولیٰ بیشتر نیز:

این مرقّعها و این سالوسها و رنگها امر معروف است کز وی جانها آذر گرفت

(۸۳۵)

او نیز چون دیگر عارفان برای عباداتْ صورتی و معنایی قایل است. صورت نماز و روزه و حج را برای عامّه بایسته می‌داند، امّا معنای باطن آنها را درخور خواص و عارفان، چنان‌که در مورد قبله و کعبه دیدیم. این نیز در همین معنی است:

جانا، بیا و تکیه به طاعات خود مکن کاین بیت بهر بینش اهل زمانه بود

(۸۷۱)

این گدای خرابات «می خسروانه» می‌طلبد، که این نیز از شمار اشعار مغانه است:

مجلس ما از جمال خود برافروز، ای غلام

می ز جام خسروانی در قدح ریز، ای پسر

(۸۹۲)

گفتنی است که سنایی به این‌گونه تعابیر و مصطلحاتِ برگرفته از فرهنگ ایران باستان به‌ویژه از طریق شاهنامه علاقهٔ بسیار دارد و نامهای شاهان و پهلوانان اساطیری و حماسی در اشعار او گردشی چشمگیر دارد.

سنایی گهگاه برای مخاطب روشن می‌کند که مراد او از باده نه آن نبید خردزدا و گیجی‌آور است. غزلی از او یادآور سورهٔ واقعة و بزم آسمانی «السابقونَ السّابقون» است و شراب از گونهٔ «لایُصَدَّعونَ عَنها و لایُنْزِفون» (آ ۱۹):

نه زان مَیها کزان مستی فزاید از آن میها که از جان کم کند غم

حریفانت همه یکرنگ و دلشاد چه بسطامی و ابراهیم ادهم

جنید و شبلی و معروف کرخی حبیب و آدم و عیسیِ مریم

مَی شوق مَلِک نوش از حقیقت که تا گردد دل و جان تو خرّم

(۹۳۶)

(نیز در باب بهره‌گیری حافظ از مفاد آیاتی از همان کریمه، نک. ح ۴۱۳.)

سنایی گفت و تمامی شاعران بعدی هم گفته‌اش را بازگو کردند که: باده حلّال همهٔ مشکلات است:

قومی که بـه افـلاس گـرایـد دل ایشـان   جز کـوی حـقیقت نـبود مـنزل ایشـان
وقتی که شود کار بر ایشان همه مشکل   جز باده بگو حل که کند مشکل ایشان؟
(۹۹۴)

سنایی پایه‌گذار اعتراف و احتساب نفس در غزل است، کـه بـعدها نـیز شـاعران عارف و عرفانگرا (از جمله حافظ) در غزل خود دارند. سنایی مردی است صادق و بی‌باک که گاه نفْس خود را زیر تازیانهٔ تندترین انتقاد و اعتراف به گناه با صمیمانه‌ترین بیان و سویدایی‌ترین لحن قرار می‌دهد، اقرارهایی سهمناک که آدمی حتی در خفا و خلوت خود می‌ترسد برای خویشتن بازگو کند، و ملامتی بی‌محابا که تنها مـلامتیان می‌توانند در حق خویش روا دارند. می‌گوید: ابـلیس هـرشب پـیش مـن مـی‌آید تـا دستورالعمل تباهی و پلیدی از من بگیرد:

من آن رهبان خودنامم، من آن قلّاش خودکامم
که دستوری بود ابـلیس را کـردار مـن هـرشب
(۸۰۲)

مضامین دربارهٔ محتسب هم دارد:

محتسب را گو تـرا بـا مست کـوی مـا چـه کـار؟
مِي چه خواهی، ای جوان، زین عـاشقان دل‌زده؟
(۱۰۰۹)

و امّا مطالب و شواهدی که تاکنون ارائه شده با وجود اهمیت به هـر حـال امـور موردی و موضعی، و به تعبیری دیگر محتوایی است، اگرچه همینها هم به‌خوبی نشان می‌دهد که در غزل پس از سنایی کمتر اندیشه و محتوای کلّی و مهمی هست کـه در غزلیات او نیامده باشد. لیکن از تکان و تحرکی عظیم سخن گفتم که او در زمینهٔ شعر سمبولیک یا نمادگرای عرفانی، یعنی در عرصهٔ شکلی و بیانی پدید آورد و بدین‌سان کلّ حکمت ذوقیِ پس از خود را وامدار و دنباله‌روِ خویش کرد، زیرا به اعـتقاد مـن تمامی بزرگان این‌گونه شعر، از عطار، مولانا، عراقی، سعدی، اوحدی، حافظ و... بر خوانی آماده از سمبولهای بی‌شمار ابداعی سنایی نشستند و اگرچه هرکدام خود نیز کم یا بیش چیزهایی بر آن افزودند، امّا نباید فراموش کرد که کار و تأثیر سنایی از آن

روی بسی مهم و در مسیر شعر پس از او تعیین‌کننده بود که وی به مدد اهداف و اندیشهٔ بلند و بزرگ از سویی و نبوغ و خلاقیت شگرف از سوی دیگر موفق شد تا یک دستگاه و نظام وسیع و کاملاً منسجم و اندامواره را از نمادهای شعری پدید آورد و در عرصهٔ شعر عرفانی یا همان حکمت ذوقی، شیوه‌ای را که قدما «اجمال و اشارت» یا «رمز» و امروز نمادگرایی یا سمبولیسم نامیده‌اند بنیان نهد. آری، سنایی با این کار و چند تأثیر بزرگ (که تاکنون به تفاریق، و هرکدام را در جای خود، بیان داشته‌ام) خود را در شمار برترین سخنوران ایران قرار داد، اگرچه امید است از این پس با توجّه بیشتر اهل ادب به این پیشوای بزرگ و آفرینشگر، جایگاهی درخور خویش بیابد. من برای این‌که گوشه‌ای را از سهم و تأثیر شگفت‌انگیز او بر شعر نمادگرای عارفانه نشان بدهم فهرستی کوتاه و نمونه‌ای را از نمادها و تعابیر او، که در مروری سریع بر غزلهایش به آنها برخورده‌ام، عرضه می‌کنم. شما، چنان‌که پیشتر نیز گفته‌ام، خودتان می‌توانید این نمونه‌ها را از همان دستگاه یاد شده با نمادهای ساده، محدود و نخستینهٔ پیش از او (مثل یار، دوست، محبوب، معشوق، عشق، مستی، درد، غم، فراق، هجران، وصال و نظایر اینها) بسنجید و ببینید این دستگاه گسترده و سامانمند و نظام‌یافته کجاست و آنها کجا، و چه راه دراز و دشواری را سنایی به تن خویش پیموده است. فراموش نکنیم که هرگونه تجربه‌ای در زمینهٔ سمبولیسم و بیان رمزآمیز و اشارتی، به این دلیل که باید پیچیده‌ترین و ذهنی‌ترین مفاهیم و احوال و عوالم فکری، تخیّلی و عاطفی را در جامهٔ یک نشانهٔ لفظی عینیت و تجسّم بخشد، تا چه حد دشوار و نیازمند ذوق و قریحه و همزمانْ آزمون و ممارست است. تقسیم‌بندی‌ها و تسمیه‌های حاضر به صورت استعجالی و نه چندان دقیق و کامل و تنها از جهت استمثال و تکمیل مطلب است، و پیداست اگر مجال بیشتر یا قصد تحقیق و تدقیق بود می‌شد بسی درست‌تر و گسترده‌تر در این باره سخن گفت.

۱. نامها و صفات معشوق: یار، دلبر، دلدار، دوست، حبیب، محبوب، جان، عمر، جانان، جان جهان، نازنین، شاهد، حور و پری و نظایر اینها، ماهروی، نگار، لعبت، بت، صنم و غیره؛ در مورد جایگاه او: مَلِک، مالک، شاه، شاهنشاه، سلطان، میر خوبان

۲. اندامها یا اجزای وجود او: قد و قامت یا سرو، صنوبر، شاخ گل و غیره؛ بر، آغوش، سینه، دوش یا شانه، دست و پا و ساق، کمر یا میان و بسی تشبیهات و استعارات مربوط به اینها؛ دل با انواع حالات و اطوار و خواهشها و یافته‌ها و خلاصه مظروفات و متعلقات مختلف آن؛ زلف یا زنجیر و سلسله، جعد، طرّه و غیره، گاهی

به‌عنوان نمادهایی از جذابیت و کشش و مفتون و گرفتارسازی از سوی محبوب، گاهی نماد تیرگی هر چیز خاکی و مادی و جسمانی یا کَثَرات عالم (در این مفهوم گاه همراه «کفر» یا «شرک» و یا به صورت ترکیب «کفر زلف»)؛ روی، رخسار و دیگر نامها یا استعارات آن، نماد امید و دیدار یا وصل، روشنی، وحدت، و ایمان؛ حالاتی از روی چون خنده و مهر یا خشم و کین؛ اجزای روی مثل گونه یا عارض، ذقن یا زنخ و زنخدان، چاه یا سیب زنخ، هرکدام با بارها و مدلولهای خاص خود؛ چشم یا نرگس یا عبهر و غیره، انواع نمادهای برگرفته از حالات چشم و نگاه از غمزه، خوابناکی و خمارآلودگی و دریافتهای گونه‌گون شاعر و عاشق از هرکدام؛ ابرو یا حاجب یا کمان و محراب و دلالتهای حاصل از آن؛ مژگان با تیغ و خنجر و تیر آن؛ خط، گاهی نماد احاطهٔ قدرت و ارادهٔ معبود و جز آن؛ خال، مثلاً نشانهٔ وحدت، تمرکز، عصیان و دیگر مفاهیم؛ لب، لعل و دیگر استعارات، غالباً نماد تکلّم یا تکلیم و دیگر معانی مترتب بر آن

۳. حالات، حرکات و رفتار او (گذشته از آنچه به علاقهٔ اندامهای وی ذکر شد): تیغ کشیدن، تیر زدن، ترکی کردن (= قساوت کردن)، قتل، خون ریختن، جفا و ستم و بیداد کردن، رنجاندن، بلا، شوخی، کافری، چرب‌زبانی، عشوه، کرشمه، رقص، غنج، ناز، طنّازی، طرّاری، عیّاری، چابکی و چالاکی، جادویی، شعبده، فتنه، آشوب، رنگ آمیختن، مکر، فریب، حسن، ملاحت، آن، وفا، مهربانی، بوسه، آغوش، وصال، هجر، فراق

۴. باده و مستی: نامهای گوناگون شراب و انواع و اجناس آن از نبید، سیکی، آب انگور و غیره؛ انواع ظروف و اوانی از ساغر یا کأس و پیاله تا صراحی، سبو، کوزه، خم و خمخانه؛ اماکن اعم از میکده و میخانه، مصطبهٔ میکده، خرابات؛ واژه‌های عطر و رنگ و طعم مَی؛ ترکیبات «مغ» مثل مغان، مغانه (باده و زنّار)، کوی مغان، مغکده، مغبچه؛ معادلهای مغ در ارتباط با باده همچون گبر، زردشتی، پیر زردشتی (= پیر مغان)؛ مستی، مدهوشی، خرابی، دُردی‌کشی، خمار، مخمور، خَمّار، خانهٔ خمّار، خام، پخته، سه باده (ظ. ثلاثهٔ غسّاله)، ساقی، ترسابچه، میر مجلس، خرقه و سر و دستار گرو یا رهن باده کردن، سجّاده یا خرقه به می آلودن یا نمازی کردن؛ سنن و آداب باده‌خواری (برگرفته از ایران کهن) چون باده به سنّت جم یا پرویز یا کسری نوشیدن (یا به سنت همان مغان و زردشتیان) و بادهٔ خسروانه و خسروانی؛ عیش، عشرت، طرب، و شادی

۵. عشق و اخلاص و سرسپردگی در آن: هویٰ، هوس، میل، شوق، تمنّا، طلب، غم، درد، بندگی، قدمت و ازلیّت عشق و نیز عاشق بودن بنده، فرمانبری، تسلیم، خاکساری و خاک‌شدگی، سر بر آستان یا بر خط فرمان نهادن، پاکبازی، ترک اراده، پشت پای بر جهان و هستی زدن، ترک ظاهر یا صورت، نیاز یا احتیاج یا افتقار یا فقر، ترک تنعم، ترک اختیار، درویشی، گدایی، اسیری یا صید و گرفتاری (خودخواسته یا مقدّر)، گبری، کافری، بت‌پرستی، آتشکده و آتشگاه و بیت‌النّار (هرسه نمادی از دل سوزان از عشق)، جنون، شیدایی، مدهوشی، بیدلی، حیرت، غیرت، بلاکشی، نظربازی، شاهدبازی، «لا» بر غیر «او» زدن، جاروب «لا»، آتش زدن به همه چیز، خط بر عالم کشیدن، رهبانی، زنّاربندی

۶. رهایی، وارستگی، گریز از عرف و ظاهر: رندی، قلندری، ملامت، خرابات‌نشینی، قلّاشی، اوباشی، لاابالیگری؛ روی‌آوری به دیر و کلیسیا و بتخانه یا کفر و الحاد؛ پرهیز از پرهیز، زهد و لوازم و متعلقات آن، دین یا اسلام، ایمان، صلاح، سلامت، پارسایی، عافیت، توبه، تقوی، طاعت؛ ستیز با زاهد و واعظ و قاری و فقیه ریاکار و زرّاق و سالوس؛ کرامات‌فروشی و ریاست‌طلبی شیوخ؛ پای از دایرهٔ تقلید و عادت بیرون نهادن؛ گردش ایام را شکستن، چرخ را به بند کشیدن

۷. طرب و دریافت پیام با گوش یا گوش جان: مطرب، سماع، پیغام، آواز، نغمه، پرده، نام بسیاری از پرده‌ها و مقامهای موسیقی

۸. موانع وصول به معشوق یا عشق راستین: حجاب، پرده، غبار، رقیب (به معنای معمول قدیم یعنی مراقب)، خصم (در شعر سنایی: معادل رقیب امروزی)، بیگانه و نامحرم و مدّعی و دشمن (بسیاری جایها به معنای ابلیس یا دیو)، عسس

گذشته از این نمادها، شمار فراوانی از مصطلحات صوفیه و نیز نام عرفای بزرگ متقدم به دلیل تعلق سنایی به آیین تصوّف در غزل او هست که چون خارج از دایرهٔ نمادهای شاعرانه و عارفانه است از ذکر آنها پرهیز می‌کنم. امیدوارم با همین مقدار اندک و همین زبان الکن توانسته باشم گوشه‌ای کوچک را از جایگاه این بزرگمرد عالم سمبولیسم عرفانی و ذوق و خلاقیت او نشان داده باشم، به‌ویژه که او در زمانی به پایه گذاری این مکتب پرداخت که اسوه و الگویی آماده را در برابر خویش نمی‌دید. به هر حال، با جوشش و کوشش او معمّا برای دیگر سرایندگان حل و آسان شد. گفتنی است به‌طور کلّی در قلمرو حکمت ذوقی، کمتر محتوی یا مضمون مهمی هست که عین یا عدیل آن در آثار فراوان سنایی نیامده باشد.

و امّا به‌رغم تمامی پیشگامیها و آفرینشگریهای سنایی و جایگاه ویژه و ارجمند او، غزل وی به دلیل این‌که هنوز در منزل آغازین سیر می‌کند طبعاً برخی کاستیها را دارد و چنان‌که باید صیقل و سایش نخورده و تکامل آن موکول به آینده است. برای نمونه، بسیاری از غزلهایش هنوز درحال و هوای تغزّلات قصاید است، همچون:

روی او ماه است، اگر بر ماه مشک‌افشان بود
قدّ او سرو است، اگر بر سرو لالَستان بود
گر روا باشد که لالستان بود بالای سرو
بر مهِ روشن روا باشد که مشک‌افشان بود
دل چو گوی و دوست چون چوگان بود عشّاق را
تا زنخدانش چو گوی و دوست چون چوگان بود...
(۸۶۸غ ۱۲۶)

که درست شبیه تشبیهات مشروط و تفضیلی است که به صورت پیاپی در مقدمهٔ قصاید می‌آید. به همین‌سان، مطابق آماری که من از غزلیات او و از حیث وجود یا عدم نشانه‌های مسلّم تصوّف و عرفان گرفته‌ام در حدود ۵۰ درصد آنها فاقد حتی یکی دو نشانهٔ تمایز از غزلهای صرفاً عاشقانه یا وصفی و به هر حال غیرعرفانی است، حتی اگر قصد شاعر از آنها عارفانه‌سرایی بوده باشد، چنان‌که مطابق عقیدهٔ معروف دربارهٔ سنایی می‌توان فرض کرد که این‌گونه غزلها را در روزگار پیش از تکامل معنوی خود سروده باشد (اگرچه حرف و حدیث و حدس در این خصوص بیش از آگاهیهای روشن و متقن جریان داشته است.) همچنین گهگاه غزل او رنگ نظم به خود می‌گیرد، و صراحت به جای بیان شاعرانه و استعاری به کار گرفته می‌شود:

من به حق باقی شدم اکنون که از خود فانیَم
هان، ز خود فانی مطلق شو، به حق شو استوار
دل ز خود بردار، ای جان، تا به حق باقی‌شوی
آن‌که از خود فارغ آمد، فرد باشد پیش یار
(۸۸۴)

که کمتر دارای جوهر شاعرانه (بجز طِباق مشهور و مکرّر «باقی» و «فانی») است، بگذریم از تکرار در سخن، و نیز لحن سخت خطابی آن.

از آنجا که در ضمن سایر مطالب این دفتر نیز به اقتضای موضوعْ ذکری از برخی دیگر از جهات و جوانب شعر او کرده‌ام ضرورتی به طرح یا تکرار آنها در اینجا

نمی‌بینم، از جمله نقش و تأثیر بنیادین او در تبیین مقولهٔ شاهد و شاهدبازی، دگرگونی مفهوم رند و رندی و... پیداست برای آگاهی بیشتر دربارهٔ جایگاه والای او باید به مجموعهٔ این مطالب نگریست.

و امّا دربارهٔ بهره‌گیری‌های حافظ از سنایی، به گمانم از اشتراکات متعدّد و مهم این دو در مقولات مورد بحث در اینجا و دیگر جایها و مقایسات فراوان این دو در دفتر حاضر به‌خوبی و بر روی هم برمی‌آید که خواجه شناختی ژرف و همه‌جانبه، و لاجرم تأثیرپذیریهای عمده یا موضعی و مضمونی و غیره از این چاووش راه شعر و معرفت داشته است.

چون ندیدند حقیقت

آنگاه که سنایی می‌گوید:

قیل و قال بایزید و شبلی و کرخی چه سود؟

کار، کار خویش دان، اندرنورد این نام را

(دیوان ۷۹۷)

هنگامی که سعدی می‌سراید:

سعدی خویشتنم خوان، که به‌معنی ز توام

که به صورت نسب از آدم و حوّا دارم

(۳۸۸)

یا حافظ، گذشته از بیت مشهور مذکور، می‌گوید: «... وز نام چه پرسی، که مرا ننگ ز نام است» (۴۷/۸) بی‌گمان هرسه به یک چیز اشارت دارند: نفی تعیّن یا رهایی از صفات و تعلّقات، که اگر مهمترین اصل در تصوّف و نگرش عارفانه نباشد یکی از دو سه مهمترین اصل آن هست، و حکمت ذوقی نیز آن را چونان هنجاری بنیادین برای خود پذیرفته و مبنای بسی مضامین دل‌انگیز قرار داده است. حافظ، جنگ و جدلِ برخاسته از اختلافات ناشی از تعیّنات و مرزبندی‌ها را در سطح و ساحَت ملتها (امم و اقوام) نگریسته، سنایی آن را در بُعد فریفتگی به نامهای بزرگ، حتی در عرفان، لحاظ کرده، و سعدی، مثل بیت آخری از حافظ، خواستار از میان رفتن همین عامل اختلاف و دوگانگی شده است، بدین‌سان که می‌گوید: من در حقیقت امرْ متعلّق به تو (محبوب) هستم، بی‌این‌که چیزی از خود از مقولهٔ صفات و تعینات فردی داشته

باشم، و انتساب من به آدم و حوا از شمار همان تعیّناتی است که مربوط به عالَم صورت است و مبنای افتراق و اختلاف؛ ضمن این‌که سعدی نیز موضوع را به ژرفی نگریسته است. به هر حال، هرگاه شاعر از معشوق می‌خواهد تا او را از خود بازگیرد تا به یار درپیوندد، زبان حال او چیزی بجز رفع صفات و تعلّقات از خویش به منظور جدا شدن از حیطهٔ مرزبندی‌های صوری و رهایی از آنچه «دار تزاحم» می‌خوانند نیست.

تعیّن در پارسی دو معادل آشنا دارد: یکی «نشان»، سنایی:

بر سر کوی غم او مرد را هرچه نشان است، وبال است و بس

(دیوان ۹۰۰)

و دیگر: «رنگ»، مولانا در بیت معروف:

چونک بی‌رنگی اسیر رنگ شد موسئی با موسئی در جنگ شد

(مثنوی ۱، ۱۵۲)

و خواجو:

دلق ازرق به می لعل گرو خواهم کرد که می لعل برون آورَد از رنگ مرا

(دیوان ۱۷۷)

در شعر خواجه تمامی مضامین مربوط به نفی نام، میل به گمنام ماندن، مستی و بی‌خویشی، ترجیح فقر بر غِنا (از آن روی که فقر به معنای مطلق آن به مفهوم برکناری از هرگونه صفت و تعلق است)، این‌که «نیست بر لوح دلم جز الفِ قامت دوست» (۳۱۰/۵) و مضامین فراوان دیگر، همه و همه به همین اصل بازمی‌گردد.

و امّا اصل نفی تعیّن یا نشان و رنگ، در ورای این‌گونه موارد و مصادیق، بنیاد کلّ تمدّن و فرهنگ ایرانی را، به‌عنوان یکی از اعضای خانوادهٔ بزرگ مشرق زمین تشکیل می‌دهد، چنان‌که تمامی مظاهر حیات عملی و روحی و فکری ما را تحت‌تأثیر خود قرار داده؛ تأثیری که در تمامی اعصار متمادی (بجز دورهٔ جدید که این تمدّن و فرهنگ خواه و ناخواه با اثرپذیری از بنیادهای تمدّنی و فرهنگی غرب در قرون اخیر تا حدود بسیاری تغییر سمت و سو داده) برقرار بوده است. فرهنگ اصیل و دیرینهٔ مشرق‌زمین، چنان‌که می‌دانیم، از آن‌روی خاستگاه تمامی ادیان آسمانی و یا آیینهای اخلاقی و معرفتی بوده که در ژرفنای همهٔ پدیدارها و امور جهان و زندگی، کانونی قدسی و الوهی داشته که تمامی جلوه‌ها و مظاهر ظاهراً متغیّر را به گرد خویش جمع می‌آورده است تا آنها را در حرکتی همگانی به سوی حقایق ثابت یا همان مفهوم عدم

تعیّن هدایت کند؛ کانونی که به منزلهٔ نقطهٔ پرگار آفرینش، نقطه‌ای است محیط بر کلّ جهان هستی (درست همچنان‌که عرفا لوح محفوظ یا کتاب آفرینش را نیز نقطه و نطفه و حبّهٔ تشکیل‌دهندهٔ عالم می‌دانستند. نسفی، الانسان الکامل ۱۹۷) آن نقطهٔ کانونی نیز تمامی شعاعها و پرتوهای بی‌شماری را که در حکم کَثَرات عالم است در نقطه‌ای نورانی گرد می‌آورد. این طرح و ساختار جهان هستی در نظر انسان شرقی است که جهانشناسی او نیز با همین دایره قابل تبیین است، بدین‌سان که هر فرد یعنی هر شعاع از این دایره، قُرب و بُعد خود را برحسب نزدیکی به مرکز یا دوری از آن می‌سنجد. کمال و اعتلای او در نزدیکی و سرانجام، مستهلک شدن در نقطهٔ مرکزی است، و نقصان و تدنّی او به عکس، در دوری و فاصله گرفتن از آن، یعنی حرکت به سمتی که این پرتوْ رفته رفته سردتر و بی‌رمق‌تر و بالاخره در فضای بیکران و تهی از روشنی، گرما و معنا رها می‌شود. این جهانشناسی، بیانگرِ گونه‌ای ویژه از فرهنگ و اندیشه است که آن را مثال‌گرایی یا الگویی‌اندیشی می‌نامیم و شالودهٔ آن بر همان اصل تعیّن‌گریزی، یعنی نفی و انکار فردیتِ هر فرد یا هر شعاع برای وصول به انگارهٔ ثابت و جاودانهٔ کمال بشری، قرار دارد. نسبت افراد یا اقوام با یکدیگر نیز دقیقاً بر مبنای تقارب و یا تباعد آنها نسبت به نقطهٔ کانونی سنجیده می‌شود، بدین معنی که در حرکت همگانی به سوی مرکز با همدیگر نیز انس و الفتی بیشتر می‌یابند و به همین میزان نیز حیات آنان معنایی بیشتر می‌یابد، در حالی که به نسبت تباعد از مرکز، فاصله یا ستیزشان با یکدیگر نیز بیشتر می‌شود. نکتهٔ مهم این‌که: وجود این کانون الوهی و قدسی در ژرفنا یا ژرف‌ساخت همه چیز (که زهد، عرفان، اخلاق و کلاً هرگونه باور و نگرش معنوی از مظاهر آن است) به هیچ روی امکان پراگندگی و گسستگیِ شعاعهای دایره (کثرات فراوان و گونه گون یعنی تمامی افراد و عناصرِ مشمول کانون) را نمی‌دهد، همچنان‌که تعدّد و تنوّع عناصر روساختی در یک شعر یا اثر مربوط به هنرهایی چون موسیقی، معماری، نقاشی و... هرگز آسیبی به دایره نمی‌زند و می‌توان وحدتی محسوس و ملموس را در پرتو همان نقطهٔ الفت‌دهنده و تمرکزبخش در هر اثر و کلاً هر پدیداری و در هر زمینه‌ای مشاهده کرد، حالْ تعدّد و تفاوت و تنوع در شعاعها هرقدر که می‌خواهد باشد. این درست نقطهٔ مقابل آن چیزی است که در آثار فرهنگی و هنری غرب در قرون جدید (یا مظاهرِ فرهنگی و هنری ما در عصر جدید، تحت‌تأثیر بینش جوامع غربی) می‌بینیم، بدین معنی که چون آن نقطه و هستهٔ مرکزی و وحدتبخش یا وجود ندارد و یا در صورت وجودْ چندان محسوس و مشهود

نیست، هر اثری برای آن‌که عامل یا عنصر اصلی و وحدت‌دهنده‌اش از میان نرود و به مجموعه‌ای گسسته و بی‌پیوند بدل نشود، ناگزیر می‌باید عامل وحدتی را جز به صورت کانون نورانی و قدسیِ یاد شده برای خود ایجاد کند. بنابراین، اگر می‌بینیم آثار فرهنگی مغرب‌زمین و آثار جدید خود ما وحدتی کامل و مسلّم و مرئی از نظر تمامی عناصر روساختی (شعاعهای دایره) دارند بدین دلیل است که در صورت فقدان همگونی و هماهنگی میان تمامی عناصر روساختی و شکلی، همهٔ آن شعاعهای فاقد نقطهٔ تمرکز از هم فروخواهد پاشید. باز از همین روی است که غربیانِ ناآشنا با بینش و نگرش شرقیان به محض رؤیت اثری شرقی، از آنچه به پندار آنان گسستگی و پراگندگی یا دست‌کمْ گوناگونیِ ناموجّه و نامفهوم عناصر آن اثر (اینجا: شعر و ابیات و دیگر آحاد و اجزای آن) به‌نظر می‌رسد، در شگفت یا در گنگی و سردرگمی خویش فرومی‌مانند، چرا که ظاهراً همه چیز را لحاظ کرده‌اند بجز همان نقطهٔ اصلیِ اتّکا و ائتلاف عناصر مختلف را. (در مبحث ساختار، برخی اظهارنظرهای پژوهندگان غربی را در باب شعر حافظ و دیگران و استنتاجات شتابزده‌شان را خواهید دید.) سخن در این باب فراوان است و بسنده کردن من به این مختصر نه از آسانگیری که از کمبود مجال است، گذشته از این‌که در همان مبحث با شما بیشتر سخن خواهم گفت.

باری، اصل فرهنگ‌ساز و فرهنگْ‌جداسازِ نفی تعیّن، نشان می‌دهد که چگونه اقوام شرقی همواره به بینش سنخ‌گرا و اسوه‌گرا و باورمند به حقایق ثابت و جاودانه، در برابر نگرش فردگرا و واقعگرا و معتقد به تفاوت و تغییر دایم در تمامی پدیدارهای جهان (در جوامع غربی در سده‌های جدید) روی آورده‌اند؛ در غیر این صورت آیا تمامی ادیان و نیز آیینهای اخلاقی و معرفتی از این خطّه برمی‌خاستند؟ این بینش توضیح می‌دهد که چرا ایرانیان مثل دیگر شرقیان مثلاً حتی تاریخ را هم نه به‌عنوان رویدادهایی فی‌نفسه ارزشمند و یا بهره‌مند از فلسفه‌ای ذاتاً معتبر، بلکه به مثابه اسوه و الگویی حقیقی و لایتغیّر و البته انتزاعی از همان نمودار تعالی و تدنّی می‌نگریستند که با ملاک دوری یا نزدیکی نسبت به همان کانون قدسی سنجیده می‌شود. پیداست وقتی غرض از تاریخ نه واقعیاتِ عملاً متغیّر بلکه حقایق ذاتاً ثابت باشد، آنگاه دیگر آمیختگی تاریخ گذشتهٔ ما با داستانها و افسانه‌ها و اساطیرْ موجب شگفتی نخواهد بود، چراکه حقیقتْ مطابق این نظرگاه از هر طریقی، خواه واقعیت و خواه داستان، قابل حصول و وصول است. برای نمونه، بیهقی در ضمن بیان زندانی

شدن بوسهل زوزنی و روابط مسعود و آلتونتاش، رشتهٔ تاریخ را قطع و حکایت حبس شدن بوزرجمهر به فرمان نوشیروان را به تفصیل ذکر می‌کند زیرا به نظر بیهقی، حقیقت موجود در آن چه بسا اهمیتی بیش از نقل واقعیات تاریخی دارد، چنان‌که در پایان حکایتْ این عبارت تأمل‌انگیز را، که گویای مطلب مورد نظر ماست، می‌گوید: «هر که بخواند، دانم که عیب نکند به آوردن این حکایت، که بی‌فایده نیست، و تاریخ به چنین حکایات آراسته گردد.» (تاریخ بیهقی ۴۲۸) در چنین نگرشی پیداست که واقعیت متعیّن و محدودْ نفی یا فاقد اهمیت تلقی می‌شود تا حقیقت نامتعین و نامحدود بر آن رجحان یابد. همچنان‌که می‌دانید تواریخ عمومی ما معمولاً آمیخته به اساطیر و افسانه‌های پیشدادیان و کیانیان است. اصل بنیادین مذکور بیانگر این مطلب بی‌اندازه مهم است که اساساً چرا و چگونه برخی انواع مهم ادبی مثل رمان، نمایش و نمایشنامه، مقاله‌نویسی (البته از نوع جدید، نه درحال و هوای سنتی)، روزنامه‌نگاری و غیره تا زمانهای نزدیک به ما در کشورمان پدید نیامد چرا که رمان و نمایش مبتنی بر تمامی ویژگیهای شخصیّت (charracter) است که هر فردی را از تمامی دیگر انسانهای ربع مسکون تمایز می‌بخشد، و نه الگوهای سنخی (type) که تمامی داستان‌پردازی قدیم بر بنای آن قرار داشت. دو نوع ادبی دیگر هم پیداست بر بنای واقعیتهای عینی و متعیّن است یعنی مورد و مصداق دقیقِ هرچیز که آن را تنها چونان یک امر و پدیدار کاملاً متمایز می‌نگرد و بس. به هیچ روی تصادفی نیست که تمامی انواع یاد شده از درون فرهنگ و هنر مغرب‌زمین نشأت گرفت که از قدری قبل از رنسانس به این‌سو، برعکس شرق، در احوال یکایک پدیدارهای زمینی از جمله انسان و هرآنچه مربوط و متعلق به اوست باریک شد و آن را از جمیع جهات و جوانب شایان بررسی دانست و آسمان و آسمانیان را درپی هرآنچه زمینی است پس پشت گذاشت. امّا قوم ایرانی در داستان‌پردازی‌اش همان‌گونه به دنبال سنخ و صور نوعی رفت که مثلاً در نقاشی و معماری‌اش، یعنی صورت نوعیِ زن و مرد، جانوران، امکنه، ابنیه و اشیا، همچنان‌که در نقاشی مینیاتور (اصلاً ایرانی) هیچ شخص، جانور یا شیئی جز به صورت کلی و نوعی مشاهده نمی‌شود. به همین‌سان در آفرینش حکایات و قصص هم به ارائهٔ الگوی نوعیِ شاه، وزیر، غلام، کنیز، عیّار، پهلوان و جز اینها، و در شعر نیز به توصیف هر چیز به صورت آرمانی و انتزاعی آن پرداخت: عشق نوعی، عاشق نوعی، محبوب نوعی، رقیب نوعی، مستی و بادهٔ نوعی، زاهد، صوفی، فقیه، قاضی و محتسب نوعی، چهره و اندام نوعی و... در این میان کمتر از مصداق منفرد یا پدیدار ویژه یاد کرد (جز

تا حدودی در قطعه به دلیل ویژگیهای این قالب). این هنجار کلّی در شعر گذشته از جمله غزل خواجه است. خصلت بنیادین این شعر (یا اگر دقیقتر بگوییم: بخشی مهم از آن، که تحت‌تأثیر تصوّف و عرفان است) ستیز با هر چیز جزئی است مثل عقل جزئی یا موردنِگر، نفس جزئی، اغراض جزئی و غیره، تسخر زدن بر آمال و امیال جزئی و هرآنچه در این مقوله می‌گنجد، بر غوغای هست و نیست و بیشی و کمی و خلاصه هر چیز جزئی دیگر که به‌نظر همچون قلوه‌سنگهای فروریخته در زیر پای آدمی می‌آید که او را از طی طریق به سوی مفاهیم کلّی عشق و کمال بازمی‌دارد. اینچنین است که عارفان کامل چون عطّار و مولانا حتی به طرد و انکار تمامی امور و احوال زندگی واقعی تا سرحدّ بی‌اعتنایی به همهٔ خاطرات گذشته یا آرزوهای آینده، مکان و زمان و تصاریف و تحوّلات دهر، سنوات، فصول، شهور و ایام، اعم از خوش و ناخوش، که آنها را جز عوارض ماده و اسباب تشویش وقت و حال نمی‌دانند (بجز نوعی بهار و خزان درونی و حالی یا طبیعت زیبا و مصفّای دل) نیز به تحقیر عظیم‌ترین یا هول‌انگیزترین رویدادهای تاریخ می‌پردازند، تا آنجا که مثلاً کشتار بی‌پیشینهٔ مغول را «باد بی‌نیازی خداوند» می‌خوانند، اگرچه عرفانگرایانی چون سعدی و حافظ، چنان‌که گفته‌ایم، چنین نگرش مطلق‌گرایانه‌ای در باب جهان و پدیدارهای آن ندارند. آری، اگر به دقت قصد استقصا در مصادیق مقولهٔ نفی تعین داشته باشیم بی‌شک بی‌شمار خواهد بود. بهتر است به این اندک بسنده کنیم.

نشان جمال و جلال یار

شعر پارسی از سنایی به بعدْ عرفان، یعنی آمیزه‌ای از مهر و زیبایی را، و البته با دیدگاهی دیگرگون، یعنی چیزی بجز آن عشق و جمالی که در توصیفات غالباً کلیشه‌ای تغزّل و تشبیب‌های قصاید هست، محور و محتوای خود قرار داد. چنان‌که می‌دانیم شور و گرمی آورد، غم و دردی معنی‌دار زاد و غور و غایت‌بینی را جایگزین اغراض مبتذل نوکِ بینی کرد، اغراضی که اغلب قوالب شعر پارسی را، بجز اثر سترگ و گران‌سنگ بزرگْ گوینده و آموزگار سخن حماسی، در سده‌های چهارم و پنجمْ شعر ایران را در قبضهٔ اشغال داشت. باری، شعر پر از «نالهٔ عشّاق» شد و یادگاری گردنده و پژواک‌گیرنده در «گنبد دوّار» و نوری که از جمال یار پریچهره تافتن گرفت و غلظت بوم کم‌معناییِ مدیحه‌پردازی را، که گران‌ترین گوهر آن چیزی فراتر از ارزشهای

زبانی نبود، شکافت. عجب عیسی‌دمی بود این «سنائیک شاعر» که آن بار غم را برگرفت و جان و جهتی جدید به آن داد. از آن پس به هر گوشه که بنگری حیرت جمال می‌بینی و سطوت جلال. او شگفت دنیایی به پا کرده که هر پدیداری هم شاهد است و هم مشهود، هم پیامگوی و هم پیامگیر، یعنی شور در شور و معنی در معنی. حالا دیگر همهٔ شاعران بر خود فرض عین می‌شمرند که «عتاب یار پریچهره عاشقانه» بکشند و همگی بشوند نظرباز و شاهدباز، اگرچه «هرکس از مهرهٔ مِهر» او «به نقشی مشغول» است چرا که «با همه کج باخته» است و «طرفه می‌زند ره عقل». گاهی هم البته سخن از این می‌رود که:

معشوقه چون نقاب ز رخ برنمی‌کشد

هرکس حکایتی به تصوّر چرا کنند؟

لیکن این جریانی فراگیر در برابر پوششی که جمال و جلال به شعر بخشیده است نیست.

یکی از نکات گفتنی، آمیزش ضروری زیبایی و نیکی است، که در کتب فلسفه و کلامْ بسیار درباره‌اش سخن رفته است. معمولاً در شعر عرفانی پارسی، جمال بدون مفهوم خیر نه در نظرْ قابل تصوّر است و نه در عملْ تحقّق‌پذیر. زیبایی صِرف، گذشته از این‌که پوسته‌ای بی‌معنی است، چه بسا می‌تواند منشاءِ وساوس و هواجس نفس شود؛ به قول سعدی:

ز صورت پرستیدنت می‌هراسم　　　که تا زنده‌ای، ره به معنی ندانی

(۵۷، بخش مواعظ)

و حافظ (بارها) از جمله:

چشم آلوده‌نظر بر رخ جانان نه رواست

به رخ او نظر از آینهٔ پاک انداز

سعدی و حافظ، هردو در غزلیاتشان بارها بر ترکیب لاینفکّ جمال و خیر تأکید کرده‌اند. این دو لازم و ملزوم یکدیگر و دو روی یک سکّه‌اند. زیبایی از منشاءِ خیر است و خیر نیز زیباست.

دل عارفان ببردند و قرار پارسایان

همه شاهدان به صورت، تو به صورت و معانی

(۶۱۷)

و حافظ:

حسن خلقی ز خدا می‌طلبم حسن ترا
تا دگر خاطر ما از تو پریشان نشود

و اما صفات جمال و جلال الهی، هرکدام طیفی گسترده و ویژهٔ خود دارد و البته هریک از این صفات فراوان، برابرنهادهٔ خاصّ خود را نیز در شعر عارفانه داراست. برای مثال، جمال به تمامی صفاتی که داخل در مفهوم زیبایی است راه می‌برد، چون حُسن، لطف، کرم، رحمت، عطوفت، وفا، خیر، احسان و بسی دیگر، که بعضاً در شعر نیز به کار می رود اگرچه غالباً معادلهای شاعرانه جایگزین آنها می‌شود، همچون مهر، لبخند، روی‌گشادگی، بوسه، نگاه مهربان، صلح، دلجویی و نظایر آنها. صفات جلال نیز متعلقاتی دارد چون قهر، قدرت، اراده، سطوت، استیلا، مجد، عظمت، جبر، کبر و کبریا، انتقام و غیره، یا برابرنهاده‌های شاعرانه مثل ناز، جفا، عتاب، دشمنی، خشم، غمزه، رفعت درگاه یا والایی آستانه، جنگ، خلاف، قتل، جرح، خوارسازی و غیره. دربارهٔ تجلّی حق و از جمله تجلّی او به صفات جمال و جلال، این‌که آیا اسماء و صفات او مترادف یکدیگر است یا نه بسیار سخن رفته است (مثلاً شیخ صدرالدین رومی آنها را مترادف و سعدالدین حموّی غیرمترادف می‌داند. نک. عزیز نسفی، مقصد اقصیٰ ۲۳۶) که در اینجا ما را به این مقوله کاری نیست. (دربارهٔ تجلّی، نک. ح ۱۴۸/۱ و در باب صفات جمال و جلال، ح ۶۲/۲.) امّا یکی از بحثها در منابع تصوّف این است که حضرت الهی در کدام‌یک از صفات جمالی و جلالی با کلّ قدرت و عظمتش متجلی می‌شود، و معمولاً صفات جلال را در این خصوص لحاظ و اعتبار کرده‌اند زیرا او «در ظهور آثار تجلّی قهّاری، رقم "کلُّ شیءٍ هالکٌ الّا وجهَه" بر ناصیهٔ موجودات کشد و ندای "لِمنِ الملک" در دهد.» (مرصاد العباد ۳۲۷) اگرچه به گفتهٔ خود نجم هیچ‌کس جز ذات احدیت از چند و چون صفات او آگاه نیست و جملگی سخن از پیش خود گفته‌اند. لیکن در ارتباط با موضوع حاضر، با آن‌که گفتیم هردو نوع صفات جمال و جلال یا معادلهای شاعرانهٔ آنها در شعر با بسامد بسیار بالا می‌آید، صفات جمال در عملْ بسی بیشتر کاربرد دارد، چه بدیهی است سرشت شعر زیبایی و مهر است و بنابراین، صفاتی از شمار جلال، تنها در باب ناز، خشم، جفا و اِعراض معشوق به کار می رود. نکته‌ای قابل تأمل این‌که شاعران خوش‌قریحهٔ ما چه بسا جلوه‌های جمال و جلال را چنان درهم تنیده‌اند که آمیزه‌ای جدایی‌ناپذیر از این دو پدید آورده‌اند، همچنان‌که مثلاً در یک نگاه مست و خوابناک و خمارین، هم جلال و

خشم دیده‌اند و هم جمال و مهر. مضامین دل‌انگیز از این‌گونه فراوان می‌توان دید:
سعدی:

گر قصد جفا داری، اینک من و اینک سر
ور راه وفا داری، جان در قدمت ریزم
(غ ۴۰۱)

یعنی من فدایِ هردو صفت و حالت تو هستم؛ و حافظ:

در زلف چون کمندش، ای دل، مپیچ، کانجا
سرها بریده بینی، بی‌جرم و بی‌جنایت

که پیداست زلف کمندگونه از جلوه‌های جمال است و سرهای بریده نشانهٔ جلال. حیرت، گمگشتگی، خاکساری و همانند اینها اغلب زادهٔ جلال معبود است (زمینه‌ای که سعدی در غزل خویش بیشتر و بهتر از هر شاعری بیان کرده است) و پیداست برای رسیدن به چنین حالت یا احساسی باید شُکوه و هیمنهٔ حق را از دور و به‌عنوان معبود دید، و حال آن‌که بنمایه‌های شاعرانه‌ای چون بوس و کنار و مغازله، راز و نیاز، شکوِه، نجوی و امثال اینها لزوماً اقتضای قُرب با محبوب و نگریستن به او و از نظرگاه جمال و محبّت می‌کند و روشن است که با خالق قهار و مهیمن نمی‌توان از درِ چنین معاملتی درآمد. و امّا همچنان‌که قدرت و عظمت و جلال «او» را نمی‌توان دید مگر این‌که سر بر خاک آستانش سود، لطف و رحمت و جمال او را نیز نمی‌شود مشاهده کرد و عاشق او نشد. مهرورزی و گرایش به زیبایی همان‌قدر بدیهی است که ستایش و حس کوچکی در برابر بزرگی. سعدی آمیزه‌ای از هردوان را در یک بیت می‌آورد، در لَخت نخست جمال و در دیگر لخت جلال:

ای چشم خرد حیران در منظر مطبوعت
وی دست نظر کوتاه از دامن ادراکت
(غ ۱۴۲)

دیدن جمال همان است و عاشق شدن همان. عشق نیز منطق خاصّ خویش دارد، بدیهی و بی‌گفت‌وگو. نیازی به صغریٰ و کبریٰ ندارد، تنها باید حس کرد. پس با چنین منطق نیرومندی می‌توان بر هر مدّعی و منّاع و معاندی تسخَر زد؛ بنگریم:

به رغم مدّعیانی که منع عشق کنند — جمال چهرهٔ تو حجّت موجّه ماست

و چه بی‌چیزند بی‌بهرگان از عشق به جمال؛ هم به قول خواجه:

خیره آن دیده که آبش نبرد گریهٔ عشق — تیره آن دل که درو شمع محبّت نبود

پس اگر پرسشی در این باره هست تردیدی نیست که استفهام انکاری است، یعنی خود جواب خود است. هردو غزلسرای برتر ما این‌گونه پرسش می‌کنند؛ سعدی:

من چشم ازو چگونه توانم نگاه داشت
کاوّل نظر به دیدن او دیده‌ور شدم؟
(غ ۳۷۴)

و حافظ:

منعم کنی ز عشق وی، ای مفتی زمان؟
معذور دارمت، که تو او را ندیده‌ای

و:

طبیب عشق مسیحادم است و مشفق، لیک
چو درد در تو نبیند، کرا دوا بکند؟

نیز:

ناصحم گفت: که جز غم چه هنر دارد عشق؟ — برو، ای خواجهٔ عاقل، هنری بهتر ازین؟

از استفهام و تعجّب و تمسخر در قبال کناره‌جویان از عشق و جمال که بگذری، به راستی چه باقی می‌ماند بجز نفرین و آرزوی مرگ آنان؟:

کسی کو بستهٔ زلفش نباشد — چو زلفش درهم و زیر و زبر باد
دلی کو عاشق رویش نگردد — همیشه غرقه در خون جگر باد

نتیجهٔ مستقیم و طبیعی این‌گونه به جمال و جلوه‌های بی‌شمار آن نگریستن، پیدایی دنیایی است به فراخیِ خود جهان و مفهومی ژرف و برآمده از تمامی عناصر زیبایی. این عالمِ سرشار از شور زیبایی، ظاهراً در دو واژه گرد می‌آید، لیکن نه واژهٔ معمولی بلکه چیَزی که من آن را «فرهنگواژه» می‌خوانم. اینجا هم با دو فرهنگواژه سر و کار می‌یابیم: «نظر» و «شاهد». ابتدا به‌عنوان مقدّمهٔ موضوع بر رابطهٔ جبری ناظر و منظور تأکید می‌شود، یعنی این‌که غایت یا حکمت خلقت چشم، دیدن است. پس باز هم مثل موارد یاد شده نوعی معادلهٔ ساده و بدیهی ساخته و طرح می‌شود: دیده برای دیدن است، و آن‌کس که اهل دیدن نیست لابد اساساً باوری به خلقت مردم چشم جز برای مشاهدهٔ اشیا به ساده‌ترین و یکسویه‌ترین معنای آن ندارد. چنین چشمی جهان‌بین است، نه زیبابین و یاربین؛ مولانا:

هرچ را خوب و خوش و زیبا کنند — از برای دیدهٔ بینا کنند
(مثنوی ۱، ۱۴۸)

سعدی ابیات بسیار در این‌باره دارد، مثل:

دیده را فایده آن است که دلبر بیند　　　ور نبیند، چه بود فایده بینایی را؟

(غ ۲۰)

گــر تــو انکــار نــظر در آفـرینش مـی‌کنی　　　من همی گویم که چشم از بهر این کار آمده‌ست

(غ ۵۹)

پس:

که گفت در رخ زیبا نظر خطا باشد؟　　　خـطا بـود کـه نـبینند روی زیـبا را

(غ ۴)

سعدی گفت و دیگران نیز، تا همین اواخر و شاگرد مکتب سعدی (در زبان) یعنی ایرج:

تو را کـان روی زیـبا آفـریدند　　　بــرای دیــدهٔ مــا آفــریدند

(تحقیق در احوال و آثار، ۷۸)

باری، حال که معلوم می‌شود دیدن نه‌تنها گناه نیست بـلکه فـضیلت است، ابـتدا برای آن‌که اهل تشنیع نگویند: «پس چه فرقی است میان دیدن زیبایی و هوس نفس، و آنان که اهل تماشای زیبایی نیستند بر شما مدّعیان جمال بـرتری دارنـد» ابـتدا بـاید حساب چشم را از هرآنچه ناپاکی و وسوسهٔ اهریمنی است جدا کرد، و چنین کردند. دیــدیم کــه ســعدی هشـدار داد از صِـرف صـورت‌بینی: «ز صـورت پـرستیدنت می‌هراسم...» حافظ نیز بارها همچنین گفت: دیو چـو بـیرون رود، فـرشته درآیـد، و گفت که نگریستن به دنیا از بیخ و بنْ آلودگی است:

تـا کـی غـم دنـیِ دنـی، ای دل دانـا؟

حیف است ز خوبی که شود عاشق زشتی

مفهوم این سخن این است که آن «نظر» که اهل مـعرفت مـی‌گویند شـامل دنـیای صورت نمی‌شود چون «منظورِ» (معشوقِ) عارفان اساساً از جنس و بافت دنیا نیست. تنها با چشم دوختن از عالم می‌توان «نظر» بر دوست کرد:

بردوخته‌ام دیده چو باز از هـمه عـالم

تا دیدهٔ من بر رخ زیبای تـو بـاز است

آری، به همین سـادگی و بـداهت مـی‌توان پـایه‌ای اسـتوار بـرای اصـل «نـظر» و «نظربازی» به‌دست داد، گو این‌که فهماندن همین مفهوم ساده نیز به اهل قشرْ مشکل و حتی عدیل محال است. خطّ و ربط اینان نیز ساده است: یا «نظر» نمی‌کنند تا از عشق

در امان بمانند، و یا اگر هم نظر کنند، چون این نظر از پشتوانهٔ آن فرهنگ و معرفت عاری است بسی امکان درغلتیدن ایشان بـه دامـچالهٔ وسـاوس نـفسانی هست. پس ظاهراً همان به که سلامت و عافیت اختیار کنند. امّا آنگاه کـه جـهان را چـونان بـاغی آراسته و پیراسته از علفهای هرز (شُرور) دیدی، یکایک عناصر و آحاد این دنیا برای تو «شاهد»ی رعنا خواهد شد، و باز به همین سادگی، لیکن عجبا که بر سر وصول به همین معنای ظاهراً ساده، عمر می‌باید گذارد، آن هم اگـر دست دهـد. در تـصوّف و عرفان معمولاً اصول و مبادی به همین سادگی است ولی بعداً قضایا تئوریزه و تبیین می‌شود، شروط و اعتبارات مختلف می‌یابد، آیات و احادیث مناسب برای هر مقوله به کمک گرفته می‌شود تا نظامی بر پایهٔ همان مفاهیم سادهٔ نخستینه بنا گردد، تا بدان‌جا که «گر تو ببینی، نشناسیش باز»؛ اگرچه باز هم درویشانی ساده هستند که طاهروار به همان سادگی عشق می‌ورزند، نظر می‌بازند و شـاهد مـی‌نگرند، و در سـوی دیگـر، صوفیان عالِم و آداب‌دان و اهل تحقیق همچون صاحبان فصوص الحکم، مصباح الهدایة، شرح گلشن راز و غیره؛ تا یار در دل کدامین درآید. عدّه‌ای نیز چون صوفیان مـطعون حافظ چیزی جز بهره‌جویی از نقد وقت و نرد «نظر» باختن با «شاهد» (البته از قماش بازاری و با غنج و دلال معلوم) نیاموخته‌اند:

ساقی، بیا که شاهد رعنای صـوفیان
دیگر به جلوه آمـد و آغـاز نـاز کـرد

و یا به گفتهٔ سعدی:

گروهی نشینند بـا خـوش پسـر　　　که: ما پاکبازیم و صـاحب‌نظر...
(بوستان، ب ۳۲۱۰ به بعد)

در هر حال، مطابق آموزه‌های تصوّف، ننگریستن به هرچه زیبایی و زیبا و به‌وجد نیامدن از آن در حکم بی‌اعتنایی به خلقت «بـدیع السـموات و الارض» (بـقرة ۱۱۷) است و اساساً نمی‌توان با هرچه تجلّی وجه زیبای «او» و مـایهٔ بـصارت آدمـی است نظربازی نکرد. نام «شاهد» را هم که برای هر پدیدار زیبا از جمله انسان عمومیّت دارد از آن جهت اختیار کرده‌اند که گواه وجه خداوند است، اگرچه گروهی نیز آن را فاعل به معنای مفعول یعنی مشهود چشم جمال‌بین گرفته‌انـد، ولی در هـر صـورت، ایـن شاهد در ارتباط با شهود زیبایی است.

شاهد می‌تواند مصادیق متعدّد و متنوّع، از انسان متعین گرفته تا معانی و تصوّراتِ

صرفاً ذهنی یا تخیّلی، داشته باشد زیرا به‌قول عرفا هرآنچه زیبا بدانند و دوست بدارند می‌تواند شاهد ایشان گردد. (نمونه‌های اخیر مربوط به انسان بیرونی است، امّا برای شاهد ذهنی به زیر عنوان «گر آن شیرین پسر خونم بریزد» در مبحث حاضر بنگرید.)

یک قصّه بیش نیست

فخرالدین عراقی، عارف بزرگ و شاعر خوش‌ذوق، در یک غزل با زبانی بسیار ساده و در عین حال سخت گویا و دل‌انگیز، قصّهٔ عشق عارفانه را از نخست تاکنون بازمی‌گوید. بنابراین، در اینجا تنها به نقل این غزل و توضیحی کوتاه دربارهٔ آن، که یک شعر بیش نیست لیکن بی‌نیازکنندهٔ من از درازکشی سخن است، بسنده می‌کنم. به گمانم عراقی نیز با همین انگیزه، ماجرایی دراز و پرحرف و حدیث را در چند بیت جای داده است. بعداً با ذکر شمارهٔ هر بیت دربارهٔ محتوای آن توضیح خواهم داد:

۱ چه بد کردم؟ چه شد؟ از من چه دیدی؟ | که ناگه دامن از من درکشیدی؟
۲ چه افتادت که از من برشکستی؟ | چرا یکبارگی از من رمیدی؟
۳ به هر تر دامنی رخ می‌نمایی | چرا از دیدهٔ من ناپدیدی؟
۴ ترا گفتم که: مشنو گفتِ بدگوی | علی‌رغم منِ مسکین شنیدی
۵ مرا گفتی: رسم روزیْت فریاد | عفَاالّله، نیک فریادم رسیدی!
۶ دمی از پرده بیرون آی، باری | که کلّی پردهٔ صبرم دریدی
۷ هم از لطف تو بگشاید مرا کار | که جمله بستگیها را کلیدی
۸ نخستم برگزیدی از دو عالم | چو طفلی در برم می‌پروریدی
۹ لب خود بر لب من می‌نهادی | حیات تازه در من می‌دمیدی
۱۰ خوشا آن دم که با من شاد و خرّم | میان انجمن خوش می‌چمیدی
۱۱ ز بیم دشمنان با من، نهانی | لب زیرین به دندان می‌گزیدی
۱۲ چو عنقا تا به چنگ آری مرا باز | ورای هردو عالم می‌پریدی
۱۳ مرا چون صید خود کردی، به آخر | شدی با آشیان و آرمیدی
۱۴ تو با من آن زمان پیوستی، ای جان | که بر قدّم لباس خود بریدی
۱۵ از آن دم باز، گشتی عاشق من | که در من روی خوب خود بدیدی
۱۶ من، ارچه از تو می‌آیم پدیدار | تو نیز اندر جهان از من پدیدی

۱۷ مراد تو منم، آری، ولیکن / چو وابینی تو خود خود را مریدی
۱۸ گُزیدی هر کسی را بهر کاری / عراقی را برای خود گزیدی
(کلیات ۲۷۴ـ۲۷۵)

۱. می‌بینیم که از گلایه‌ای به رسم عاشقان می‌آغازد تا یک مقدّمه و زمینه‌چینی ظاهراً ساده برای داستانی بس طولانی و پیچیده (آفرینش آدم، نقش ابلیس، هبوط و...) باشد. ۲. دلیل اِعراض ناگهانی محبوب، یا به قول عُرفا قهر او یا بازگرفتن تجلّی خود از عاشق، را می‌پرسد. ۳. رخ نمودن به هر تردامن، همان است که خواجهٔ شیراز «شاهد هرجایی» می‌خواند، یعنی همه‌جا و بر همه کس حاضر و ناظر است. می‌پرسد: تو که اینچنینی چرا رخساره به من نمی‌نمایی؟ ۴. «بدگوی» همان «مدّعی» به مفهوم ابلیس است (مدّعی خواست که آید به...) ۵. می‌گوید: وعده می‌دادی که مرا به خود وانگذاری و به فریادم برسی، که می‌تواند ناظر به آیات و احادیث بسیار باشد که به فحوای آنها حق وعده فرموده است تا «مجیبِ دعوت» هر داعی، مغیث هر مستغیث و یا عفوکنندهٔ هر مستغفر باشد. ۶. درخواست تجلّی معشوق و خروج او از حالت استتار می‌کند. ۷ ـ ۹. اختیار کردن حق، گِلِ ناچیز آدم را از دو عالم و تکریم او، ماجرای سرشتن کالبد انسان در خلوتِ «حظیرهٔ قدس»، یعنی آنجا که به‌دور از شهادت حتی ملایکه، خود بود و آفرینش شاهکار خویش، و پس از خلق قالب هم دمیدن روح یعنی نفس رحمانی در آن، که با «لب بر لب نهادن» و «حیات دمیدن» بیان شده است، همچنان‌که در دمیدن نَفَسْ لب بر لب می‌گذارند تا حیات در کسی بدمند. ۱۰. «انجمن» و چمیدنِ هردو در آن بی‌تردید گلشن احباب، چمن قدس، نزهتگه ارواح و امثال اینهاست، یعنی عالم تألف ارواح قدسی، مطابق حدیث مشهور «تألّف» (الارواحُ جنودٌ مجنّدةٌ... الحدیث) ۱۱. «دشمنان» و لب گزیدن محبوب از آنها می‌باید جمع در مقام مفرد باشد یعنی همان مدّعی، و «لب گزیدن» انذارهایی است برای فریفته نشدن آدم به اغوای ابلیس. ۱۲ـ۱۳. جدایی ناشی از هبوط آدمی به دار تزاحم و روی پوشیدن معشوق ۱۴. یادآوری روزگار پیوستگی و این‌که حقْ بنده را با ودیعت نهادن صفاتی از خویش در وجود او پرورد، و «لباس خود بر قدّ او بریدن» به‌فحوای حدیث «خَلَقَ آدمَ علیٰ صورتِهِ» است. ۱۵ ـ ۱۷. بازگفتی است از تمامی معانی و امور مربوط به این‌که خداوند به مصداق حدیث قدسی «کُنتُ کنزاً مخفیّاً...» آدمی را چونان آینه‌ای آفرید تا وجه زیبای خود را در او بنگرد. این‌که عشق رابطه‌ای است دوسویه و «چنانک معشوق ناگزرانِ [= ناگزیرِ] عاشق است، عاشق هم ناگزرانِ

معشوق است.» (مرصاد ۴۹) یعنی دو آینهٔ متناظر. به «یُحِبُّهُمْ و یُحِبّونَهُ» (مائدهٔ ۵۴) نیز در این معنی بسیار استناد می‌شود. «تو خود خود را مریدی» نیز همان است که حافظ گفته است: «که با خود عشق بازد جاودانه» (طبق طبع قزوینی). همچنین عرفا اصطلاحی دارند به صورت «قلب طرفین» یعنی این‌که پروردگار بر اثر عشق و رحمت به بنده (نه نیاز) جای عاشق را می‌گیرد و بنده مکان معشوق را، و این بار پروردگار نازِ بنده را می‌کشد. عراقی به این نیز نظر دارد: «تو نیز... از من پدیدی» چرا که انسان نیز آینهٔ حق است.

دیدیم که قصّه‌ای ظاهراً ساده و گلایه‌ای صمیمانه بود، لیکن چه معنیها و ماجراهایی در دل نهفته داشت، که من البته به کوتاهی برگزار کردم. همین است که «از هر کسی (یا: هر زبان) که می‌شنوی نامکرّر است». اجمالش این بود، و تازه شرح آن هم این‌گونه است:

این شرح بی‌نهایت کز حُسنِ (یا: زلفِ) یار گفتند
حرفیست از هزاران کاندر عبارت آمد

حالی اسیر عشق جوانان مهوش

عشق در شعر و ادب پارسی، از دیدگاه آمیزش با خواهشهای تن و پالایش از آن بر سه گونهٔ کلّی است:

۱. عشق جنسی یا شهوی، که گذشته از خاصیت فراغ جسم و بقای نسل، به قول عارفان مبداءِ عزیمت و قنطرهٔ حقیقت است. عشقی که صورت طبیعی و فارغ از والایش آن را در منظومهٔ ویس و رامین می‌بینیم؛ گونهٔ پهلوانانهٔ آن را، که مایهٔ تداوم حیات و نسل رادمردان و افزاینده بر نیروی تن و روان دلاوران در راه انجام آرمانهای میهنی است، در شاهنامه می‌یابیم؛ و سنخ تکراری و قالبی و یا مفسده‌آمیز آن را در روزگار روایی قصیده و مدیحه‌سرایی مشاهده می‌کنیم. این‌که گفتیم از نظرگاه عارفان، بحثهای فراوان دربارهٔ آن در متون و منابع تصوّف صورت گرفته است، به‌ویژه حول موضوع آفرینش حوّا از وجود آدم، و این‌که آدم برای بازگشت به سوی پروردگار پس از نزول به عالم خاک یا وحشت‌آباد جهانْ نیاز بدان داشت که نخست عشق جسمانی را بشناسد تا در فرایند تلطیف آن و تنزّه یافتن از خواهشهای خاکی، سزامندی عروج افلاکی را بیابد، به‌شرح در آن منابع آمده است (از جمله به دل‌انگیزترین بیان ممکن در مرصاد العباد ۹۰ـ۹۷).

۲. عشق عرفانی یا حقیقی به‌عنوان کاملترین و والاترین گونه یا ساحت عشق، عشقی که خلقت خلق بر بنیاد آن است تا کنز مخفی شناخته و عهد الست انجام یافته آید. عشق به حق را رابعهٔ عَدَویّه، عارفهٔ معروف، در سدهٔ دوم هجری بر نظرگاههای تصوّف افزوده است، همچنان‌که مأثورات منقول از او در متون منثور صوفیّه بیانگر همین مطلب است، (نک. زرین‌کوب، ارزش میراث صوفیّه ۶۲ـ۶۳) و چنان‌که پیشتر رفت، سنایی آن را در نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم و اوایل سدهٔ ششم در شعر پارسی حکمفرما و عصر و دفتری تازه در آن باز کرد. حال از آنجا که بسیاری از مطالب این دفتر، خواه به‌طور مستقیم و خواه غیرمستقیم، در بیان این عشق است در اینجا به همین مختصر بسنده می‌کنم تا از تکرار مکرّر پرهیخته باشم.

۳. عشقی که گونهٔ آرمانی یا ایده‌آلیزه شدهٔ عشق جسمانی یا دنیوی است، و در ادب عرب به «حُبّ عُذری» (الحبُّ العُذری، منسوب به «بنی‌عُذرة»، تیرهٔ قبیله‌اِی لیلی) یا «حبّ غرامی» (الحبُّ الغَرامی، منسوب به «غَرام» یعنی نهایت تشنگی و شیفتگی عشق) شهرت دارد، همان که در فرهنگ عامّه عشق «لیلی و مجنونی» می‌گویند، در مقابل «الحبُّ العُمَری» یعنی عشق جسمانی و شهوانی، که اغلب شاد و کامجوست. حبّ عذری، هرچند عشقی است بر پایهٔ جسم، امّا به غایتْ تلطیف‌یافته، که به گمان این نگارنده بسیار مؤثر در سیر به سمت عشق عرفانی و به تعبیری از عوامل زمینه‌ساز یا تقویت‌کنندهٔ آن بوده است. شعر عرفانی برای بیان عشقی مطلقاً پاک و پیراسته از ناخالصی و شوایب و هواجس نفسانی، نیازمند الگویی جاافتاده بوده و مطلوب خود را در این قصّه یافته. از آنجا که تاکنون از این دیدگاه چندان بررسی و تحلیلی صورت نگرفته است، بر خود می‌دانم که بحثی مقدّماتی در این باره داشته باشم؛ باشد که بررسیهایی بهتر و بسامان‌تر در پی داشته باشد. البته پیشتر نیز بررسیهایی در این باره داشته‌ام. (آرمانشهر زیبایی، گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی ۱۹۴ـ۲۰۲، و سعدی در غزل ۲۸۳ـ ۲۸۵. همچنین آقای محمد امیر جلالی پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود را در رشتهٔ ادبیات فارسی دربارهٔ حب عذری و تأثیر آن بر غزل سعدی به راهنمایی اینجانب تدارک دیده‌اند که پژوهشی پر و پیمان است و امیدوارم در آینده نشر یابد و کمکی در شناخت بیشتر آن باشد. در زبان عربی تألیفات متعدد در این باره هست، از جمله: احمد عبدالستّار الجواری، الحبّ العذری [،] نشأته و تطوّره.) صوفیه عشقی را به‌عنوان اسوه می‌خواستند که، علاوه بر عناصر یاد شده، بهره‌ور از اوج و شدتی بی‌سابقه تا حدّ فنا، بی‌پروایی از نام و ننگ، ملامت‌طلبی و عافیت‌ستیزی

و دیگر مفاهیمی که خواهم گفت باشد؛ پس بهره‌های فراوان از داستان لیلی و مجنون در راه آرمانهای خود برگرفتند، که به برخی اشاره خواهد شد.

حبّ عذری یا عشقی به‌غایت پاکیزه و عفیف، که بیش از هر چیز در قصهٔ لیلی و مجنون نمود یافته است، البته در ادب و فرهنگ تازی از دیرباز و عصر بنی‌امیّه (که پیدایی آن را در آن حدود برآورد کرده‌اند) شناخته بوده و ایرانیان اهل شعر و ادب نیز از آن آگاه بوده و کم یا بیش تأثیر پذیرفته بودند، لیکن در حقیقتْ این روایت یا پرداخت جدید سخنور ارجمند گنجه و بیان بی‌اندازه زیبا و گیرای او از لیلی و مجنون بود که این ماجرای پرشور و درد را در جهان شناختهٔ آن روزگار زبانزد کرد و قصه‌ای بومی و محلی و برگرفته از محیط صحاری قفر و بی‌لطافت را (که شاید اصل آن چیزی بیش از یک داستان کوتاه یا نیمه‌بلند نبود) به لطف بیان بی‌مانندش در شعر غنایی، اعتبار و شهرتی عالمگیر بخشید، و نظریه‌ای هم هست مُشعر بر احتمال تأثیرپذیری شکسپیر در تراژدی نامور رومئو و ژولیت از غمنامهٔ لیلی و مجنون، اگرچه این فرضیّه هنوز در بوتهٔ اجمال و احتمال است و گمان نمی‌کنم به نظریّه‌ای استوار بدل شده باشد. باری، زمان ظهور روایت نظامی (سدهٔ ششم) از نظر اینجانب (که باورمند به اثرگذاری فراوان آن بر ادب عرفانی است) معنی‌دار است زیرا در حدّ میانه و مَفصل عشقهای اینجهانی در شعر پارسی (سده‌های چهارم و پنجم) و اوج و عروج شعر عرفانی (سدهٔ هفتم) قرار دارد؛ اگرچه قدری پیش از نظامی، سنایی پیشگام و قوام‌بخشندهٔ شعر عرفانی در ادب پارسی شده بود لیکن عرفان شاعرانه در عصر وی هنوز شیوع و عمومیت نداشت. پس جای شگفتی نیست اگر طبق نظر اینجانب داستان لیلی و مجنون استاد نامدار گنجه در مقطع میانی در سیر عشق اینجهانی به آسمانی تأثیراتی شایان توجه در همین فرایند تدریجی بر جای گذارده باشد. اوّلاً و بِالذّات، جنون و از خود برآمدن را، اگرچه ایجاد نکرد ولی در دهانها انداخت. نیز از نگاه عاشق مجنون به هر چیز نگریستن را: «... گفت: خامُش، چون تو مجنون نیستی» (مثنوی ۱، ۲۶ب ۴۰۸)

و امّا داستان را همگان، کم یا بیش و خوانده یا ناخوانده، می‌شناسند، زیرا در فولکلور هم جایگاهی ویژه دارد، چه رسد به دنیای شعر و ادب. جان کلام را دربارهٔ این عشق جانسوز و خانمان‌برافگن شاید بتوان با این بیت مشهور صفای اصفهانی بازگفت:

اوّل دلم را صـفا داد، آیـینه‌ام را جـلا داد
آخر به باد فنا داد، عشق تو خاکستر مـن
(دیوان ۲۶۷)

از مکتبخانه آغازید، از نگاههای زیرچشـمی و مـیل زیـرپوستی دو نـوجوان بـه یکدیگر، تن زدن از درس معلّم و دل سپردن به خودآموز عشق. آنگاه که پرده از رازها برمی‌افتد، مَرکب محبّت چنان از زمین بـرمی‌کَند کـه مُـرکّب و مشـق مکـتب دیگـر مسخره می‌نماید. پدر پسر درصدد برمی‌آید که آبرو و هنجار نگـاه دارد و قـضایا را مشروع کند. پدر دختر می‌گوید دختر به دیوانه دادنْ خلاف عقل و درایت و مایهٔ نَقل و نکایت است. مجنون به محض برخورد با نخستین خرسنگ در راه به‌هم پیوستن، بی‌هیچ مقاومت و مداومتی سر به بیابان می‌گذارد. او نیز چـون پـرورنده‌اش نـظامی مذهب جبر پیشه می‌کند، همچنان‌که عُرفا جملگی بر آن‌اند. به پدر فرتوت مفلوکش که با تن ناتوان به فراخنای بیابان روی نهاده تا فرزند را به خانه بازآورد و مادر پیر او را از غصه برهاند، اِعراض‌کنان می‌گوید: «ما نقطهٔ تسلیمیم». به راستی، آیـا در واگـویه کردن نظایر فراوان این بیت در اشعار عرفانی نباید سهمی را به پیر گنجه ویژه کرد؟:

چون کار به اختیار ما نیست　　　به کردنِ کار، کـار مـا نـیست
(لیلی و مجنون ۹۰)

به مادرش هم همین را می‌گوید:

کوشیدن ما کجا کـند سـود؟　　　کاین کار فـتاده بـودنی بـود
(همان ۲۰۴)

گفتنی است عرایس شعر پـارسی و تـازی و داسـتانهاشان بسـیارند: سـرخ‌بت و خنگ‌بت، ویس و رامین، خسرو و شیرین، همای و همایون، اورنگ و گلچهر، دَعد و رباب، عُروه و عَفرا، سلمیٰ و سلماک و... در شعر عرفانی از همهٔ اینها بهره‌گیری شده لیکن لیلی و مجنون همواره چیزی دیگر بوده و آنی دیگر داشته است. شیفتگی به آن به اندازه‌ای است که حدّی بر آن متصوّر نیست. سراسر این نوع شعر مالامال است از انواع و اقسام تأثیرگیری، از محتوایی و شکلی، به صورت تلمیح و نقل از ایـن و آن گوشهٔ قصه و مهمتر: نمادهای فراوان که این قصّه بی‌دریغ به شعر عرفانی پـیشکش کرده و یا نمادهایی را که پیشتر وجود داشته بیشتر قوام بـخشیده است. از هـمین‌جا یکان یکان جلو می‌رویم. عرفا شیفتهٔ همه‌چیز این داستان و قهرمانان آن بوده‌اند، از جمله همین تسلیم و نفی اختیار که در بیت مذکور موج می‌زند.

گفتیم که حُبّ عذری عشقی است اساساً جسمانی، یعنی غایت آن وصال دو پیکر است، لیکن در نهایت درجهٔ انتزاع و آرمانگرایی در صفات و افعال طرفین عشق، و این توجیه کنندهٔ تأثّر فراوان عارفان از آن است، عارفانی که اساس مکتب و منظرشان انتزاع همه‌جانبه از واقعات عشق و خصوصیات مُحبّ و محبوب است. البته با آن‌که نظامی کوشش بسیار در بی‌شایبه نشان دادن این عشق (با توجه به علایق عرفانی‌اش) می‌کند، در برخی گوشه‌های داستان، ساحت جسمانی آن با قوّت احساس می‌شود. مجنون آرزوی وصال را چنین بیان می‌دارد:

مهتاب شبی چو روز روشن — تنها من و تو، میان گلشن...
در بر کشمت چو رود در چنگ — پنهان کنمت چو لعل در سنگ
گردم ز خمار نرگست مست — مستانه کشم به سنبلت دست...
با نارِ برت نشست گیرم — سیب زنخت به دست گیرم
گه نار ترا چو سیب سایم — گه سیب ترا چو نار خایم...
(۲۱۷)

که پیداست هوس دست سودن بر سینه و گاز زدن چانهٔ دلدار است. البته شاعر در حول و حوش همین ابیات نیز از یاد نمی‌برد ابراز علایق عرفانی خویش و ساحَت عارفانه بخشیدن به گفتگوها را، به کمک نمادهای عرفانی همچون یکتایی و یگانگی و برخاستن دویی (تکثّر):

در خود کشمت، که رشته یکتاست — تا این دو عدد شود یکی راست
چون سکّهٔ ما یگانه گردد — نقش دویی از میانه گردد
(۲۱۵)

وصال و وحدت با عین وجود، به دلیل عدم سنخیّت جسم آدمی با روح مطلق، البته در تفکر دینی و عرفانی کفر مسلّم تلقی می‌شود، هرچند عارفانْ این آرزوی محال را هم پنهان نمی‌کنند، و خاستگاه اندوه جاودانهٔ «بینونت» (جدایی) از نظر عارفان نیز همین است: «اندوه ما ابدی‌ست. نه هرگز همّت ما مقصود را بیابد، و نه کلیت ما نیست گردد اندر دنیا و آخرت، از آنچ یافتن چیزی را مُجانست باید و وی جنس نه، و اِعراض از حدیث وی را غفلت باید و درویش غافل نه، پس گرفتاری‌ست فتاده همیشگی.» (کشف المحجوب ۳۰) شایان توجّه است که شاعر، درست چند بیت قبل از همان وصف شهوانی، به گونه‌ای قصد نفی بُعد جسمانی را به شیوهٔ متصوّفه دارد:

من با توام، آنچه مانده بر جای / کفشیست برون فتاده از پای
آنچ آنِ من است، با تو نور است / دورم من از آنچه از تو دور است
تن کیست که اندرین مقامش / بر سکّهٔ تو زنند نامش؟
(۲۱۶)

به گمانم از همین سطور و تا اینجا معلوم خوانندگان شده باشد که چرا این نگارنده تا بدین حد از تأثیرات همه‌جانبهٔ این داستان و اساساً حبّ عذری بر شعر و ادب عرفانی ما سخن می‌گوید. آری، می‌توان گفت کمتر گوشه‌ای از داستان است که مورد توجه عارفانه‌سرایان ما در مقولات مربوط یا مشابه قرار نگرفته باشد.

مجنون حیوان‌دوستی راسخ است. مرکب خویش را به صیاد آهوان می‌دهد به بهای آزاد کردن آنها، چرا که:

چشمش نه به چشم یار ماند؟ / رویش نه به نوبهار ماند؟
(۱۲۳)

و گوزنان را نیز به همین‌سان (۱۲۵) نیز هرچه وحوش و سباع است در بیابان به گِرد خویش می‌آورد و خوراک خود را به آنها می‌دهد: ایشان خایند و من شوم سیر (۲۰۱) این موضوع بیانگر حرمت نهادن به خلقت الهی است که از اصول صوفیّه است. اینان حیوان‌دوستی را هرچه بیشتر در میان خلق پراگندند. همچنین چشم آهو و نگاه آهوانه، هرچند پیشتر هم در شعر رواج داشت، لیکن پس از نظامی بسامدی بالاتر یافت و حتی با توجه به نماد و نظیره‌سازی برای امور مربوط به حضرت حق از میان پدیدارهای جهان (با همان استدلال مجنون) حالت نماد به خود گرفت و نیز چشم یا نگاه آهوانه در مصطلحات صوفیه هم وارد شد. (برای نمونه، نک. ذیل «چشم آهوانه» در رشف الالحاظ ۵۸، اگرچه با معنایی برساخته: «تنبیه کردن الهی را گویند...») این بنمایه، هرچند پیشتر نیز در شعر تغزّلی متداول بود، لیکن به‌نظر نگارنده باید سهم و تأثیری شایان توجه در بسامد بالای آن به‌ویژه در شعر عارفانه برای این داستان و توصیفهای نظامی از آن منظور کرد. نظیره‌سازی‌های نظامی، آن هم با حال و هوایی که یادآور اشعار عرفانی است، بسیار زیاد است، لیکن من برای پرهیز از تطویل به نقل اندکی بسنده می‌کنم. به این سخن مجنون، خطاب به گوزن رهاشده، بنگریم:

بوی تو ز دوست یادگارم / چشم تو نظیر چشم یارم
(۱۲۷)

برخی نامها در این داستان، همچون سیرت صاحبانشان، نمادین است، مثل

«مجنون». در این میان، نام دو تن از اشخاص، یعنی ابن سلام، شوهر نامراد لیلی، و جوانی به اسم سلام بغدادی، که با مجنون طرح دوستی می ریزد، هردو نماد «سلامت» در برابر «ملامت» یا خطر کردن در عشق است. این هردو آدمهایی هستند اهل زندگی آرام و بی‌خوف و خطر، سالم‌اند و سربراه، درست به شیوهٔ اهل زهد و صلاح و عافیت. سلام بغدادی حتی به درگاه حق شاکر است از این‌که او را از غم و دغدغه‌های عشق خلاص بخشیده است:

من نیز چو تو شکسته بودم　　　دلخسته و پای‌بسته بودم
هم فضل و عنایت خدایی　　　دادم ز چنان غمی رهایی
(۲۲۴)

که البته مجنون بر این جوان سلامتجوی بانگ می زند و او را از خود می راند تا حساب پاکبازان دل‌به‌دریازن از اهل صلاح جدا شود. تأثیر این قصه را در هرچه بیشتر جایگیر شدن این نماد و این معنی نمی توان انکار کرد.

نمادسازی مهم دیگر حول این معنی است که عاشق یا عارفْ تاب تابش کانون نور حق را از نزدیک ندارد و از حدودی که برای او مقرّر است نمی تواند فراتر رود زیرا پر و بالش خواهد سوخت. مجنون، آنگاه که لیلی پردهٔ خیمه را بالا می‌زند و نور رخسار او برون می تابد، از ده گامی او جلوتر نمی رود:

فرمود به پیر کای جوانمرد　　　زین بیش مرا نماند ناورد
زین‌گونه که شمع می‌فروزم　　　گر پیشترک روم، بسوزم
(۲۱۲)

که معمولاً در معراجیّه‌ها در بیان جا ماندن جبرئیل از رسول‌الله به خوبی پرورده شده است. برای مثال در بوستان از زبان جبرئیل به حضرت رسالت که خواسته است فراتر بیاید:

بگفتا: فراتر مجالم نماند　　　بماندم، که نیروی بالم نماند
اگر یک سر مو فراتر پرم　　　فروغ تجلّی بسوزد پرم
(۳۶)

می بینیم که سخن از «تجلی» است و مفهوم عرفانی این فاصله‌گیریِ ناگزیر.

رویدادهای غریب داستان را می‌دانیم: بیزار شدن دوستی چون نوفل، دلاورِ عیّار عرب، از جنگیدن با قبیلهٔ لیلی به هواداری از کسی که جانبدار لشکر خصم است، دق‌مرگ شدن پدر و آنگاه مادر این دیوانه، مرگ دلگداز لیلی و سرانجامْ مجنون، البته

با توصیف و تفصیلی که از شاهکارهای داستانهای غنایی است.

و امّا یکی از عواملی که به‌نظر این بنده مایهٔ مقبولیّت و وجههٔ بیشتر داستان به‌خصوص در نزد خواص و عرفا شده، گذشته از جنون و شیدایی قهرمان آن، در تصوّری است که از شهید راستین این غمنامه یعنی لیلی در اذهان پدید آمده است. مرادْ انطباق تقریباً کامل احوال اوست با حدیثی مشهور که به طرق مختلف روایت شده است بدین معنی: آن‌که عشق ورزد، عفت پیشه کند، پنهان دارد و بمیرد، شهید مرده است: مَن عَشِقَ فَعَفَّ و کَتَمَ فَماتَ مات شهیداً. (ابوالحسن دیلمی، عطفُ الالِفِ المألوف ۵۶، به نقل از از کوچهٔ رندان ۲۵۲) مَن عَشِقَ و کَتَمَ و عَفَّ و صَبَرَ، غَفَرَ اللهُ لَهُ و اَدْخَلَهُ الجَنَّةَ (محمد غُنیمی هِلال، الحیاةُ العاطفیّةُ بینَ الصّوفیّةِ و العُذریّة ۳۵؛ نیز نک. جعفربن احمد السّرّاج، مَصارعُ العُشّاق ۴، و با اندکی تغییر لفظ؛ راغب اصفهانی، مُحاضَراتُ الأُدباء ۲، ۳۶.) این‌که گفتم انطباق «تقریباً کامل» از جهت کتمان است، لیکن اگرچه لیلی عشق خود را به‌طور کامل پوشیده نداشته اما بسی چیزها را هم در دل فروریخته و فروخورده است. پس «شهید» را می‌توان برازندهٔ او دانست. به هر حال، لیلی زنی است عشق‌آموز مردان راه حق.

و امّا دربارهٔ چگونگی داستان و ویژگیهای قهرمان مرد آن، بحثها و تحلیلهایی در میان اهل نظر وجود دارد. اگرچه نمونه‌های حبّ عذری یا عشق عفیفانه در ادب عرب کم نیست امّا عدّه‌ای از ارباب شعر و ادب عربی بر آن‌اند که چنین قصّه‌ای با چنین قهرمانی به هیچ روی متناسب با روحیّهٔ حسّی‌اندیش و عینی‌گرای اعراب بادیه نیست. نزار قبّانی، شاعر نامور تغزّل‌پرداز سوری و منتقد ادبی، به صراحت می‌گوید: «درست است که شعر عذری جای وسیعی را در شعر عربی گرفته امّا این‌گونه شعر، موجودی غریب و از طبع عرب دور بوده و با محیط صحرایی و شبه‌صحرایی ــ که در زیر اشعّهٔ خورشید با زن سر و کار دارد و به اشیا با دقت تمام می‌نگرد ــ منافات دارد.» قبّانی عشق معصومانه همچون ماجرای جمیل بن مَعْمَر، شاعر سدهٔ اوّل هجری با بُثَیْنَه محبوب او و نیز قیس بن مُلَوّح عامری (مجنون) و لیلی را از موارد استثنایی و چونان پدیدارهایی می‌داند که اوضاع و شرایطی خاص از نظر اجتماعی، بدون ارادهٔ شخص شاعر، بر او تحمیل کرده است. (داستان من و شعر ۱۷۹ـ۱۸۰) طٰه حسین، منتقد و مورخ مشهور، نیز بر مغایرت این نوع عشق و شعر با سرشت اعراب تأکید می‌کند و در بحثی راهگشا و روشنگر در باب حبّ عذری و قصه‌ها و شعرهای مربوط به آن، به‌ویژه «مجنون و لیلی» (تازیان چنین می‌خوانند)، تمامت اشعار منسوب به قیس را

(که در الأغانی، تألیف ابوالفرج اصبهانی و غیر آن نقل شده) ساختگی و از شمار اساطیر می‌داند و معتقد است تمامی اینها را (که البته زیبا و بلند است) افرادی ناشناس سروده‌اند و چون نمی‌خواستند به چنین موضوعاتی مشتهر شوند آنها را به مجنون نسبت داده‌اند. (تاریخ الادب العربی، المجلّد الاوّل ۴۸۳-۴۹۳) او آشکارا می‌گوید: با آن‌که اعراب از لحاظ نظامی ایران ساسانی را شکست دادند، لیکن به محض آشنا شدن با ایران دریافتند که در زمینهٔ تمدّن و فرهنگ از آنان چه سخت شکست خورده و عقب مانده‌اند. پس برای این‌که وانمود کنند که آنها نیز یکسره عاری از چیزهایی در زمینهٔ فرهنگی نیستند دست به یک سلسله جعلیات در باب ادب، تاریخ، انساب و غیره زدند، از جمله و در زمینهٔ ادبیات، همین داستان (همان ۴۸۸). البته این نگارنده را کاری با این امور نیست، لیکن اینها را از آن روی نقل کرده که نشان دهد با وجود تمامی برداشتهای منفیِ موجود دربارهٔ این داستان، به عکس، در ادب پارسی با چه اقبال و مقبولیتی روبه‌رو شده و تا چه اندازه بر ادب و عرفان این مرز و بوم اثر نهاده است. مشخّص‌ترین تأثیر کلّی آن به گمان اینجانب بر غزل سعدی است که روح حبّ عذری و عشق مبتنی بر پاکی و لطافت بی‌اندازه بر غزلهای عاشقانه و نیز غزلهای فراوانِ عارفانهٔ او سایه افگنده است. به راستی کدام شاعر در غزل به اندازهٔ سعدی بر اخلاص و خاکساری در برابر محبوبِ معبود و پاک‌دامانی و پاک‌چشمیِ هردو سوی عشق تأکید نهاده است؟ و ابیاتی از این دست را، که روح خلوص و پاکدامنی در آن موج می‌زند و دلیل جاودانگی چنین عشقی ذکر شده است، در کجا به اندازهٔ غزل سعدی می‌توان یافت؟:

این عشق را زوال نباشد، به حکم آنک
ما پاک‌دیده‌ایم و تو پاکیزه‌دامنی
(غ ۶۰۲)

البته حافظ در این زمینه نیز، همچون بسی زمینه‌های دیگر، تا آنجا که توانست از استاد و اسوهٔ خویش تأثیر پذیرفت. آشنایان با عوالم غزل سعدی به‌خوبی می‌دانند که چه می‌گویم، پس در این باره نیازی به بیش گفتن نیست.

نمونهٔ آشکار دیگر از تأثیر حبّ عذری بر عارفان و شعرشان ترجمان الأشواق، مجموعه‌ای از اشعار عرفانی شیخ کبیر، محیی‌الدین ابن عربی، است. او این اشعار را با انگیزهٔ عشق آمیخته به اخلاص و تکریم خویش به دختری سخت عفیف و بس فرزانه، گویا از تبار ایرانی، به‌نام نظام، سروده، که با بیشترین اثرپذیری از داستان مورد

بحث همراه است؛ ضمن این‌که در مقدّمهٔ خویش برای یکایک ابیات و الفاظ شعرش معانی عرفانی و انتزاعی بر پایهٔ همین محبّت پاک و بی‌آلایش قایل شده است. (نک. ترجمان الاشواق ۸ ـ ۹. همچنین دربارهٔ جهات و جوانب این رسالهٔ شعری می‌توانید به این پژوهش، که دربردارندهٔ سنجشی میان شعر حافظ و ابن عربی است، رجوع کنید: علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو. «حافظِ عارف و ابن عربیِ شاعر»، نشر دانش، س نهم، ش اوّل، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۷ـ۱۳.)

با سخنی دیگر دربارهٔ عشق در حکمت ذوقی و شعری ایران، این بحث را به پایان می‌برم.

عشق تا سدهٔ چهارم جنبهٔ شخصی داشت، لیکن از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم به بعد (یعنی از زمان ظهور سنایی) جنبهٔ قومی و فرهنگی یافت. به دیگر سخن، عشق تا تاریخ اخیر به‌عنوان یک امر و تجربهٔ درونی و از نظرگاه شخصی بیان می‌شد یعنی تنها بازگویی احوال و مواجید خود شاعر عاشق بود و دیدگاهی بیرونی نداشت. امّا پس از آن با تبدیل به امری فرهنگی و علمی، موضوع بحث و فحص و تبیین امور و احوال آن به‌عنوان یک علم قرار گرفت و چنان‌که می‌دانیم برای تبیین دقیق و جامع هر امرِ مربوط به علم و معرفت، لزوماً می‌باید آن را از دیدگاه بیرونی و به‌منزلهٔ موضوع علم نگریست. نصرالله پورجوادی در ضمن بررسی این موضوع می‌گوید: قبل از این دوره، نویسندگان عارف، مانند شقیق [بلخی] از عشق یا محبت سخن گفته بودند، ولی این سخنان (به‌استثنای پاره‌ای از سخنان و شطحیات عاشقانه) از محضر عشق و نظرگاه عاشقی اظهار نشده بود. امّا حکما و شعرای ما در همان محضری که حضور یافته بودند زبان گشودند و از این طریقْ تحوّلی عظیم در شعر فارسی ایجاد کردند، تحوّلی که چهرهٔ ادبیات ما را دگرگون کرد. از این دوره به بعد، قلم به دست کسانی افتاد که می‌خواستند احوال و مواجید خود را در نسبتی که با حق پیدا کرده بودند بیان کنند. این نسبت، پیوند عشق بود، و احوال و مواجید صاحبان قلم، احوال و مواجید عاشق بود. از لحاظ تاریخی می‌توان گفت که سخنوران ایرانی، منزل زهد و خوف و شوق به بهشت را طی کرده و قدم به منزل عشق نهاده بودند. نویسنده در بیان این دیدگاه جدید و بیرونی، مثالی گویا می‌آورد: کسی که بخواهد نردبان را توصیف کند، حتی اگر از بالای بام به نردبان نظر افکند، باز دیدگاه او نسبت به موضوعْ بیرونی است. («رندی حافظ»، نشر دانش، س نهم، ش اوّل، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۲۲ـ۲۳.)

ملامت کشیم و خوش باشیم

ملامت موضوعی است هم از طیف عظیم امور و احوال عشق، و بی‌نهایت مؤثر و دارای نقشی تعیین‌کننده در حکمت ذوقی و شعر عارفانه، زیرا جلب ملامت و تفاخر و تجاهر به هرآنچه از دیدگاه دینی فسق و فساد یا کفر انگاشته می‌شود بر پایهٔ مقابله و خلاف‌ورزی با نظام نگرش دینی و طریقت زاهدانه قرار دارد. این نگارنده همواره بر آن است که اگر اصل ملامت و جلوه‌های بسیار متنوع و مضامین بی‌شمار مربوط به آن را از شعر عارفانه و حکمت شاعرانهٔ پارسی برداریم کمتر چیزی بر جای می‌ماند. در یک سخن کوتاه، تمامی موضوعات و مضامینی چون باده و باده‌خواری و مستی و جملگیِ متعلقات آن، نظربازی و شاهدبازی، مغازله و معاشقه و ناز و نیاز و غنج و دلال، طَرد زهد و زاهد و واعظ و احتساب و محتسب، فقیه و دیگر وابسته‌های نظام و هنجارهای دینی، بستن تمامی فسوق و فجور به خویش، همه و همه داخل در همین مقوله است. پیداست وقتی اهل شرع از دیدگاه عشق و جمال برکنارند، مضامین مبتنی بر این دیدگاه نیز مخالفت اهل شرع و زهد را برمی‌انگیزد. به همین‌سان اظهار وحدت و یگانگی با محبوب آسمانی، که در شعر چه بسا با موتیفهای اروتیک و جنسی همچون وصال، آغوش و بوس و کنار، و گاه به صورت درآمیختن با کودکان و سادگان، بیان می‌شود، و سرانجام تمامی نمادهای رهایی از قیود و رسوم ظاهر از قبیل خرابات، رندی، قلاشی، لاابالیگری و... از شمار جلب ملامت است. نکته‌ای که باید مورد توجه قرار گیرد این‌که: در خصوص انتساب فسوق و فجور به خود شاعر، هرچه اوصاف در مورد باده و مستی، مطرب، شاهد، مغازلات و معاشقات و غیره عینی‌تر و زنده‌تر باشد ملامت بیشتری را برمی‌انگیزد، به‌ویژه آنگاه که کلام حالت لجاج و عناد علنی در خرق عادات و خروج از احکام شرع به خود می‌گیرد (که حافظ یکی از اسوه‌های اعلای عینیت اوصاف یاد شده و لحن عنادی و لجاجی است.) به راستی آیا حکمت ذوقی ما مگر چه اندازه مضمون بیرون از این مقوله دارد؟ اشاره‌ای به بنمایه‌های جنسی و اروتیک کردم. یکی از پارادوکسهای سرشتیِ شعر عرفانی این است که به‌رغم کمال و عزّت معبود و نقص و ذلت عبد، بنای این‌گونه شعر بر تخاطبی آنچنان صمیمی و لحنی آن‌قدر عاطفی استوار است که به امور و واقعاتی که در خلوت عشّاق روی می‌دهد شبیه است. پیداست که همین مضامین، خرده‌گیری و خلاف و خشم متشرّعه را برمی‌انگیزد که: مگر میان مطلق کمال و نقص و غنا و فقرْ نسبتی و

سنخیّتی هست که آمیزشی این‌سان صمیمانه صورت گیرد؟ ما للتُّرابِ و ربِّ الارباب؟ (خاک را چه نسبت با پروردگار پروردگان؟) و این یکی از ملامتها و تشنیعهای اهل زهد و شرع در حق اهل عرفان است. نقطهٔ مقابل شعر عرفانی، شعری است صرفاً دینی و مبتنی بر تصوّر دوری مطلق حق و عبد از یکدیگر، یکی در فراترین و دیگری در فروترین جایگاه، با خطاب دورادور و اغلب یکسویهٔ عبد، با لحنی برکنار از صمیمیت و نزدیکی و آمیزش. برای نمونه: سنایی (با آنکه خود عارف است و با اشعاری اکثر عارفانه) در قصیده‌ای معروف می‌گوید:

ملکا، ذکر تو گویم، که تو پاکی و خدایی
نروم جز به همان ره که توام راهنمایی...
تو زن و جفت نداری، تو خور و خفت نداری
احد بی‌زن و جفتی، ملک کامروایی...
تو حکیمی، تو عظیمی، تو کریمی، تو رحیمی
تو نمایندهٔ فضلی، تو سزاوار ثنایی...
لب و دندان سنایی همه توحید تو گوید
مگر از آتش دوزخ بودش روی رهایی
(دیوان ۶۰۲ـ۶۰۴)

می‌بینید که همه‌اش خطاب و ستایش دورادور است، بی‌هیچ فرقی با دیگر اشعار دینی، و بی‌هیچ نشانه‌ای از نگرش عرفانی در ۱۳ بیت شعر. سرانجام هم، همّ شاعر مصروف بر وصول به بهشت است، بهشتی که پیش عاشقان «به دو جو» نمی‌ارزد. پیداست اگر کسی این شعر را عرفانی بخواند، تنها از مقولهٔ بهره‌گیری از شخصیت خود شاعر، یعنی امری برونْشعری برای تشخیص شعر خواهد بود. (خلاف اعتقاد بنده و روشی که در این دفتر داشته است.)

و امّا یکی از شیوه‌ها و شگردهای شعر عارفانه، که در مآلْ آن نیز خاستگاه ملامی دارد چیزی است که من «فرایند تنزیل و تنزیه» در این‌گونه شعر می‌خوانم، بدین معنی که شاعر در درون یک شعر واحد، محبوب ازلی و آسمانی را از یک سو به مرتبهٔ انسان تنزّل می‌دهد تا بتواند از نزدیک و چونان یک آدم با او عشق ورزد و گفتگو کند، و از سوی دیگر او را از صفات بشری منزّه می‌سازد تا خواننده گمان نکند که او صرفاً با موجودی بشری سر و کار داشته است. به گمان من، استاد بی‌گفتگوی چنین شیوه‌ای در غزل پارسی سعدی است و خواجه نیز در اتخاذ همین شیوه در پاره‌ای غزلهایش

تحت تأثیر شیخ. مثالی از یک غزل سعدی می‌زنم: در یک بیت می‌گوید (حتی با لفظ «آدمی» که سخت فریبنده است و بارها این لفظ یا مشابهات آن را در غزلهایش آورده است):

من آدمی به جمالت نه دیدم و نه شنیدم
اگر گِلی، به حقیقت عجین آب حیاتی

و آنگاه که خواننده متقاعد می‌شود که با انسان سروکار دارد، اندکی بعد می‌گوید:

وَصَفْتُ کُلَّ ملیحٍ کَما یُحَبُّ و یُرْضیٰ
محامد تو چه گویم؟ که ماورای صفاتی
(غ ۵۲۱)

که روشن است «ماورای صفات» تنها برای حضرت حق به کار می‌رود و زیبندهٔ اوست. در غزلی دیگر، ابتدا حتی از ناخن معشوق سخن می‌گوید (تنزیل):

حنّاست این‌که ناخن دلبند رشته‌ای　　　یا خون بیدلیست که در بند کُشته‌ای؟

اما در بیتی دیگر با مطلقیّتی که به او می‌دهد (تنزیه) خواننده را از اشتباه اولیه‌اش بیرون می‌آورد:

در هیچ حلقه نیست که ذکرت نمی‌رود
در هیچ بقعه نیست که تخمی نکشته‌ای
(غ ۴۹۱)

در غزل ۵۴۹ از آستین پیش صورت گرفتن معشوق حرف می‌زند. و وقتی خواننده مطمئن می‌شود که با انسان سروکار دارد، از عنایت «آن‌سری» (آنجهانی) وی سخن می‌گوید، و بسی امثال اینها.

در بحث و تحلیل خود دربارهٔ سعدی با مثالهای فراوان نشان داده‌ام که منشاءِ این خطای فاحش که غالباً غزل سعدی را یکسره حاوی عشق بشری (نه عرفانی) می‌دانند چیزی جز عدم توجه به این شیوهٔ بدیع سعدی نیست. نیز نشان داده‌ام که گاهی همین فرایند تنزیل و تنزیه، چند بار در یک غزل، یعنی به‌طور متناوب، تکرار می‌شود. همچنین هدف شاعر را از این شیوه تا آنجا که امکان داشته تبیین کرده‌ام. (نک. سعدی در غزل ۲۶۳ـ۲۸۱.)

و اما حافظ به گمان این نگارنده، ضمن تشخیص هوشیارانهٔ این شگرد سعدی، و شاید برای این‌که آن را عیناً تکرار نکرده باشد، اغلب آن را به صورت تنزیل و تنزیه متناوب در یک غزل، لیکن در مورد خودش، به کار گرفته است، یعنی در بیتی از یک

غزل، خود را آدم خاکی و آمیخته با تدنّیهای عالم مادون معرفی می‌کند، لیکن در بیتی یا ابیاتی دیگر از همان غزل، خویشتن را اهل عوالم ملکوتی می‌خواند. برای مثال، در یک شعر می‌خوانیم:

می‌خورد خون دلم مردمک چشم و سزاست

کـه چـرا دل بـه جگـرگوشهٔ مـردم دادم

و در همان شعر: طایر گلشن قدسم، چه دهم شرح فراق... من ملک بودم و فـردوس برین جایم بود... این شیوه را بارها در غزل خواجه مشاهده می‌کنیم. (در شرح غزلها تحلیلهای ضروری از این لحاظ صورت خواهد گرفت.)

این‌که این مقوله را مرتبط با اصل جلب ملامت دانستم، به‌گمانم بر خواننده روشن شده باشد زیرا در موارد تنزیل، همواره عنصری از تظاهر یا تفاخر به فسقِ و فساد، که طبعاً ملامت‌انگیز است، وجود دارد. (در مبحث «مستور و مست» به ملامتیه به‌عنوان فرقه‌ای خاص با ایدئولوژی ویژه خواهم پرداخت.)

کسب جمعیت از زلف پریشان

سخن از شطح است، مقوله‌ای بس مهم و مبحثی پیچیده، اگرچه ناگزیر به کوتاهی برگزار باید کرد. تعریف کوتاه: سخنانی برخاسته از وجد و بیخودی عارفانه، مبتنی بر جمع آمدن دو سو یا دو قضیّه در یک جا که با منطق معمول با هم سازگار نمی‌افتد امّا فقط عارف است که روح و ذهن او به گونه‌ای پرورش یافته است که می‌تواند این دو را در عین سازگاری با یکدیگر همبر نهد و بنگرد. شطح وقـتی بـا دعـاوی بـزرگ و ظاهراً مغایر با شرع همراه گردد سر به طامّات خواهد زد. شطح و طامات با یکدیگر قرابت سنخی و مقوله‌ای دارند و چه بسا این دو را به جایِ و به معنای همدیگر به کار می‌برند و گاهی تمییز نهادن میان این دو دشوار می‌شود، چنان‌که خواهیم دید.

در باب معنی و ریشهٔ «شطح» سخن به اختلاف گفته‌انـد: مـعرّب از سـریانی، بـه معنای گسترش یافتن یا دادن (دائرة المعارف اسلامی عربی، طبع لیدن، ذیل «شطح») و احتمالاً همریشه با «سـطح»)؛ سرریز یا خارج شدن آب از ظرف، «شَطَحَ البَحرُ مـائَهُ» (آذری اسفراینی، جواهر الاسرار، به نقل از منتخب اللغات)؛ حرکت کردن، «در عـربیت گویند: شَطَحَ یَشْطَحُ، اذا تَحَرَّکَ، شطح حرکت است، و آن خانه را که آرد در آن خرد کنند مِشْطاح گویند از بسیاری حرکت که درو باشد. پس در سخن صـوفیان، شـطح

مأخوذ است از حرکات اسرار دلشان چون وجد قوی شود.» (روزبهان، شرح شطحیات ۵۶ ـ ۵۷) مخدوم رهین احتمال می‌دهد که واژهٔ «چَتی» و جمع آن «چـتیات»، کـه در گویش عامیانهٔ افغانستان به معنای «چَرت و چرتیات» به‌کار مـی‌رود، دگـرگون‌شدهٔ «شطح» باشد. (حسنات العـارفین، پیشگفتار مصحّح ۱۷) اگر چنین باشد، به گمان این نگارنده جای شگفتی است که اصطلاحی با مفهومی اینچنین مهم و بنیادین، تعبیری این‌سان سخیف یافته باشد. «سخنی را گویند که ظاهر آن به ظاهر شرع راست نبود، امّا حالی که آن سخن نتیجهٔ آن حال است به حق باشد. سخنهای شطحیات که از ابویزید است و از بعضی مشایخ روایت کرده‌اند، آن از غلبهٔ حال و قوّت سکر و افزونی وجد به ظهور آمده است؛ آن را نی قبول باید کردن و نی ردّ شاید کردن.» (ابوالمفاخر یحیی باخرزی، فصوص الآداب ۵۹) همراه با دعوی است مگر آن‌که صاحب آن خویشتندار باشد. (ابونصر سرّاج، اللمع ۴۲۲ به ترجمه) بـاخرزی شـطح را نـتیجهٔ ذوق و کشـف می‌داند: «و چون ذوق نور حق در دلْ منکشف شود و سالک از آن بی‌خبر بـاشد بـه لسان حال و غلبات قِدمْ ناطق گردد و "اَنَا الحَق" و "سُبحانی ما اَعْظَمَ شأنی" گوید و قایل این سخنْ آن نور حق باشد.» (پیشین ۳۰۵) روزبهان (ف ۶۰۶) می‌گوید: «آن کلمات را غریب یابند. چون وجهش نشناسند در رسوم ظاهر، و مـیزان آن نـبینند [= مـلاک و معیاری برای آن ندارند ـ م] به انکار و طعن از قایلْ مفتون شوند.» (پـیشین ۵۶ ـ ۵۷) روزبهان ظاهراً به توجیه شطح از نظر شرعی برمی‌خیزد تا زبان طعن از متشرعه کوتاه کند (کاری که بسیاری از عارفان چون شبلی، ابن خفیف و دیگران پس از مـاجرای غریب و قتل فجیع حلاج کردند)، پس به نقل حدیث نبوی و کلام صحابه، که به زعم او مشمول شطح است، می‌پردازد. (نک. شرح شطحیات ۶۲ـ۶۳، ۷۱.) تأویـلات «شیخ شطّاح» البته غریب می‌نماید لیکن به هر روی، اگر فرض را بر صحّت ایـن سـخنان بگذاریم، تاریخ شطحیات تا صدر اسلام فراخواهد رفت، امّـا عـبدالرحـمن بـدوی، شکل ابتدایی آن را در سخنان ابراهیم بن ادهم (مق ۱۶۰ یـا ۱۶۶) و رابـعهٔ عَـدَویّه، و صورت آشکار آن را در کلام بایزید بسطامی (ف ۲۶۱) می‌یابد و می‌گوید که پس از آن نیز حلّاج (مق ۳۰۹) و شبلی (ف ۳۳۴) سخنان بسیار دربارهٔ آن گفته‌اند. (شطحات الصّوفیه ۲۵) بدوی نخستین گویندهٔ شطحیات به معنای راستین کلمه را بایزید دانسته (همان ۲۸) و دربارهٔ مصادیق آن، سخنانی را از شمار عبارات حاکی از ملامت و اعتراض از سوی عارفان متقدم خطاب به حضرت حق، مشمول شطح نـدانسـته است. (۲۷) در موافقت یا مخالفت با شطح گفتن نیز سخن فراوان است. برای نمونه، ابن عربی موافق

مفهوم عرفانی آن لیکن مخالف ارادهٔ صورت ظاهر و غیرشرعی آن است: وقتی کسی چون بایزید می‌گوید «اَنَا اللّه» و «سبحانی» از فرط حیرت است، و شگفتا از این تجلیات. (الفتوحات المکیّة، السفر الرّابع ۲۲۴) آنگاه در باب فقیهانی که با بی‌انصافی و شتابزدگی به تکفیر شطح‌گویان برمی‌خیزند: اگر مراد اینان بستن راه بر مدّعیان است، که چه نیکوست تکفیرشان، امّا کافر خواندن صادقان حاصلی جز زیان ندارد. مراد از شطحیاتْ بیان حیرت، شوق، شادی، بشاشت و عشق است. لیکن هرگاه صِرف معنای عبارت از آنها لحاظ شود می‌تواند موجب تکفیر و چه بسا قتل گردد. (همان ۲۵) جرجانی بوی خودپسندی از آن می‌شنود: سخنی است که بوی رعونت و دعوی دهد و از لغزشهای محققان است. دعویی است در باب وصول به حق از سوی عارف، بدون اذن الهی. (التعریفات ۱۳۲) مخالفان تصوّف همچون عبدالرحمن بن الجوزی، صاحب تلبیس ابلیس، نیز ناگفته پیداست که بر شطح نیز بتازند، یا ابن تیمیّه (المجموعة الرّسائل و المسائل ۸۱ به نقل از حسنات العارفین، پیشگفتار ۲۹) امّا شهزادهٔ عارف گورکانی بر کتاب خویش درباره شطحیاتْ نام «حسنات» نهاده است. بدوی این شروط و عناصر را برای تحقّق شطح ضروری می‌داند: شدّت وجد، وجود تجربهٔ اتّحاد، قرارگرفتن صوفی در حال سُکر و بیخویشی، فراخواندن هاتفی الهی صوفی را از ژرفنای روح او به اتّحاد با محبوب، و روی دادن کل این واقعه در حالت ناخودآگاه. (شطحات الصوفیه ۱۰ـ۱۱) بدوی همچنین بر این شرط تأکید می‌کند که شطح باید به زبان اول شخص یا متکلّم وحده باشد. (همان ۱۱) نگارندهٔ این سطور این توضیح را لازم می‌بیند که: بدوی ظاهراً میان شطح‌گویی یا شطاحی و بیان قضایای شطحی فرق نهاده است چون بسیاری اوقات هست که کسی بدون این‌که در حالات و وقایع عارفانه قرارگرفته باشد چنین قضیه‌ای را طرح می‌کند؛ مثلاً نظامی:

ای محرم عالَم تحیّر عالم ز تو هم تهی و هم پر

(لیلی و مجنون ۲)

و یا:

یکی را پای بشکستی و خواندی یکی را بال و پر دادی و راندی

(خسرو و شیرین ۹)

که پر بودن و همزمان خالی بودن عالم از حق، و پای کسی را شکستن و در عین حال او را به آمدن به سوی خود خواندن و به عکس، پر پرواز به کسی دادن و راندن او بی‌تردید شطح است، لیکن از آنجا که این شطحها معمولاً در عین عقل و هشیاری

بیان می‌شود نمی‌تواند شطّاحی از آن دست که در شطحات عرفا می‌بینیم نام گیرد. (اگرچه در مورد طامّات به‌نظر نمی‌رسد شرط اوّل شخص در میان باشد زیرا در عمل بسیاری از طامات از زبان متکلم وحده نیست.) و. ت. استیس نیز در ضمن بحث مفصّل و عالمانه و تحلیلهای دقیق خویش دربارهٔ شطح، بر وجود احوالی از سنخ یاد شده تأکید می‌کند: عارفان بین احوال عرفانی خود از سویی، و عقل توجیه‌گر و عنانگیر از سوی دیگر نوسان داشته‌اند چون به هر حال بشرند. وقتی این احوال تناقض‌آلود به آنان دست می‌دهد و لاجرم آن را با عبارات شطح‌آمیز و متناقض توصیف می‌کنند خود متعجّب و حیران می‌شوند. احوال عرفانی، آنان را از یک سو به شطح سوق می‌دهد و عقل از سوی دیگر به توجیه منطقی. این نوسان میان دو حالت در مورد عارفان غربی صادقتر است زیرا در غرب جنبهٔ عملی و منطقی شخصیت انسانی بر جنبهٔ عرفانی غلبه دارد، به عکس شرقیان. (عرفان و فلسفه ۲۷۲، به تلخیص)

و امّا طامّات: ظاهراً جمع «طامّة» است، لیکن مفرد آن در تازی معنایی متفاوت دارد یعنی حادثهٔ عظیم و بلای سخت. «روز قیامت، بدان جهت که غالب و فوق همهٔ چیزهاست.» (منتهی الارب) «الطّامةُ الکبری» (نازعات ۳۴) به معنای بزرگترین هنگامه؛ برخی در ارتباط میان معنای اصطلاحی طامات با معنای مذکور تردید کرده‌اند و تنها راهی که برای پیوند دادن این دو معنی به یکدیگر یافته‌اند این‌که طامات را حادثه‌ای در درون عارف بدانند. (رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۴۷۳) و برخی نیز برحسب باور و پسند خویش آن را اکاذیب و «احادیث اختراعی تقلبی دروغی» معنی کرده‌اند. (قزوینی، یادداشتها ۵، ۲۶۹) خرق عادت و کرامت؛ بعضی می‌گویند سخنان پراگنده و بی‌بنیاد صوفیان است برای گرمی بازار خویش. (تهانوی، کشّاف اصطلاحات الفنون، ذیل «طامات») در طامات، دعاوی بزرگ چه بسا با ظاهری مغایر شرع وجود دارد همچون خدا و یا خدای خدا شدن، به عرش رسیدن، گردیدن کعبه به گِرد سر گوینده و... شطح هرگاه سر به این سخنان بزند طامات نام می‌یابد. همین قرابت است که سبب می‌شود تا این دو در بسی موارد با هم بیایند.

و اینک نمونه‌هایی از شطحات و طامّات (که بر مبنای تفاوتهای پیشگفته می‌توان این دو را از هم تمییز داد): سهل بن عبدالله تستری: «من حجّتم بر ملایکه و گوسفند من حجّت است بر علما و فقها.» و در جواب منکران از ایشان خواست تا هرکدام دسته‌ای گیاه بیاورد و پیش گوسفند او بگذارد. حیوان نخورد. سهل خود گیاه آورد و گوسفند خورد. سهل به آنان گفت: «این گیاه از کوه برای او آورده بودم و گیاه شما از

هر جای بود. این جواب آن است که او حجّت است بر علما و فقها، که شما از هر جا باک ندارید و خورید. گوسفند من در ورع چنین است.» (شرح شطحیات ۲۰۶_۲۰۷) حلاج، گذشته از «اناالحق» مشهور، در نامه‌ای به دوستی نوشت: «مِنَ الرّحمن الرّحیم الیٰ فلان بن فلان». (نک. همان ۴۳۰.) «منکری حسین منصور را معارضه کرد. گفت: دعوی نبوّت می‌کنی. گفت: اُف بر شما باد! که از قدر من بسی وا کم می‌کنی.» (همان ۴۳۶) مولانا دربارهٔ «اناالحق» می‌گوید: «عظیم تواضع است زیرا این‌که می‌گوید من عبد خدایم دو هستی اثبات می‌کند: یکی خود را و یکی خدا را، امّا آنک اناالحق می‌گوید، خود را عدم کرد، به باد داد. می‌گوید: اناالحق، یعنی من نیستم، همه اوست.» (فیه ما فیه ۴۴)

از بایزید نیز شطحات بسیار نقل شده است. (نک. شرح شطحیات ۷۸_۱۴۷.) از جمله: «حق به من گفت که: همه بنده‌اند جز تو.» (بنگرید به تأویل روزبهان ۷۸.) به مردمی که به دیدارش آمده بودند گفت: «یا قوم! اَنَا ربُّکم الاَعلیٰ.» (۹۹) «یکی درِ بایزید بکوفت. گفت: کرا می‌طلبی؟ گفت: بایزید را می‌طلبم. گفت: سی سال است تا بایزید در طلب بایزید است و او را ندید، تو او را چون خواهی دید؟» (۱۰۲) «بایزید را گفتند: جمله خلق در تحت لوای محمد خواهند بود. گفت: بالله که لوای من از لوای محمد عظیم‌تر است.» (۱۳۲) ابونصر سرّاج در نقل شطحی از شبلی از قول اباعبدالله جابان می‌گوید: در روزگار خشکسالی بر شبلی (رح) وارد شدم و سلام کردم، و آنگاه که برخاستم تا بیرون آیم به من و همراهم گفت: «مُرّوا، اَنَا معکُمْ، حیثما کُنتم انتم فی رعایتی و فی کلایتی.» (بدوی، شطحات الصّوفیه، الجزءُ الاول ۴۱) (یعنی: بروید، دست من با شماست، هر جا که باشید در کنف رعایت و حفاظت منید. کِلاءَة = نگهبانی و حفاظت؛ «اِذْهَبْ فی کِلاءَةِ الله»: برو در امان خدا ـ م)

به این نمونه‌های طامات نیز بنگریم؛ حلاج می‌گوید: «مٰا صَحَّتِ الفتوّةُ لِاَحَدٍ اِلّا لِاِبلیسَ و احمدَ». (نامه‌های عین‌القضات ۲، ۱۸۷) ابلیس را از آن روی در فتوت هم‌شأن رسول‌الله گذارده که به دلیل تسلیم کامل ابلیس به امر حق، حاضر به سجدهٔ آدم نشد و خود را در معرض تشنیع و لعن خلق قرار داد. (نیز بنگرید به شرح و تأویل روزبهان از عبارت حلاج: شرح شطحیات ۳۷۳؛ و حسنات العارفین ۲۲.) داراشکوه از احمد غزّالی نقل می‌کند که: «لااله اِلّا الله، منشور عزل حق است یعنی این کلمه باعث حجاب گشته است، نه باعث وصال.» (حسنات ۳۲) صوفیه از بسیاری آیات قرآن نیز طامّات بیرون می‌آورند. روزبهان در تفسیر آیهٔ «و لا یرضی لِعبادِهِ الکفر» (زمر ۷)

می‌گوید: «حق تعالی کفر را خلق نکرده است در روی زمین و راضی نیست که کسی کافر باشد. پس کافر موجود نباشد، یعنی ناصیهٔ همه به دست حق است.» (همان ۳۶) و یا آیهٔ «وَ اعْبُدْ رَبَّکَ حتّیٰ یَأْتِیَکَ الیقینُ» (حجر ۹۹) که این معنی را از آن برمی‌گیرند که آنگاه که به یقین رسیدی دیگر پروردگارت را مپرست. عبدالقادر گیلانی در همین باره چنین طامات می‌گوید: «مَنْ اَرادَ العبادةَ بعدَ الوُصُولِ فَقَدْ اَشْرَکَ باللّٰهِ.» (حسنات ۳۳) و امّا متفکّران معاصر، برخلاف قدما (که با قضایای عرفان از جمله شطح به صورت تحلیلی برخورد نکرده‌اند) بحثها و تحلیلهایی کاوشگرانه و روشنگرانه در این باره و زمینه‌های فکری و ذهنی آن دارند. یکی از آنها و. ت. استیس، متفکّر انگلیسی، است. از آنجا که استیس، به‌عنوان فیلسوفی از اصحاب تجربه، فاقد علایق عرفانی و جانبداری و جهتگیری در این باب است می‌توان شاهد تحلیلهای عالمانه و بررسیهای بیطرفانهٔ او در مسائل عرفانی بود. (دربارهٔ شطح و جهات و جوانب آن، بنگرید به: عرفان و فلسفه ۱۶۴ـ ۱۸۲ و ۲۶۳ـ ۲۸۸.) استیس با طرح چند نظریه، که جملگی می‌کوشند تا برای تناقض موجود در شطحیات عرفانی راه حلّ منطقی به دست دهند، نتیجه می‌گیرد که شطح فاقد راه حل منطقی است. (همان ۲۶۵ـ۲۷۶) و معتقد است عارفان در این‌که می‌گویند احوالشان فراتر از حدّ عقل است صادق‌اند، و لذا هر کوششی برای رفع و رجوع شطحیات عرفانی از طریق تعبیه‌های منطقی یا زبانشناختی در جهت تنزّل دادن عرفان تا حدّ عقل عام و عرفی و انکار خصیصهٔ منحصر به‌فرد آن و پایین آوردن آن تا سطح تجربه‌های روزمرّهٔ خودمان است. (۲۷۶) همچنین نظر آنان را که قضایای دوسویهٔ شطح را مهمل و بی‌معنی می‌خوانند ردّ می‌کند. (۲۷۸ـ۲۷۹)

به گمانم از مطالب بالا برآمده باشد که شطح یا پارادوکس نه آرایه و پیرایه است (بجز برخی پارادوکسهای صرفاً شاعرانه) و نه شیوه و شگردی بیانی. مفهوم و محتوایی است بسیار پیچیده و مهمتر از آن: بنیادین در اندیشه و نگرش عرفانی. به دیگر سخن، بینش عرفانی اساساً بدون آن نه تصوّرپذیر است و نه تحقق‌یافتنی، چرا که شطحْ ریشه و آبشخور در سرشت جهان هستی از نظرگاه عارفان دارد؛ جهانی که همه چیز آن تشکیل‌یافته از دو بنِ ظاهراً ناسازگار یا دوسوی تضاد است: نور ـ ظلمت، حیات ـ ممات، گرمی ـ فسردگی، نیکی ـ بدی، روشنی ـ تیرگی، ایزدی ـ اهریمنی، کون ـ فساد، وجود ـ عدم، جسم ـ روح، وحدت ـ کثرت و نظایر اینها. اگر در نظر عارفان دائویی، جهان «هیچِ سرشار» است، اگر در عرفان هندی هردو جنبهٔ

ایجابی و سلبیِ شطحیهٔ وجود ـ عدم باید یکجا و باهم لحاظ شود، دیگر نمی‌توان شطح را یک قضیهٔ ساده و نهایتاً یک نظر و نگرش معمولی عارفانه انگاشت زیرا شطح همه‌چیز است، سازش دویی و دوگانگی در یگانگی است؛ و مگر عرفان اساساً چیزی بجز سازگار دیدن ناسازگاریهاست؟ قدمای عارف ما البته بسی بیش از ما به اهمیت بنیادین شطح واقف بودند، لیکن در مطالب و مأثورات ایشان کمتر به عبارتی باز می‌خوریم که بیانگر این اهمیت و فراگیر بودن مفهوم شطح در بینش عرفانی باشد، اما این یکی از موارد نادری است که گویای اهمیت شطح است بدان‌سان که بازگفتیم: «شطح: ابوالبدر نماسکی (رح) گفته: المعرفةُ شطحٌ، یعنی همان شناختن او شطح است. بعد از آن، هرچه گوید و کند شطح است.» (حسنات العارفین ۳۱) آری، جهان را اگر با آفریننده ببینی یکسره نور و حیات و گرمی و نیکی و معنی است، و اگر بدون او بنگری تیرگی و مرگ و فسردگی و بدی و پوچی. با او گشاده‌دلی و بی‌او دل‌فشرده. شطح نیز به‌هم برآمدن دو مفهوم یا دو قضیهٔ به ظاهر ناساز و متناقض است در یک جا و با هم. قید «به ظاهر» از آن روی است که با عقل معروف و منطق متعارف گشوده نمی‌شود بلکه مهمل می‌نماید. کدام‌یک از شطحهای پیشگفته به معونت عقل و منطق قابل حل است؟ مشکل منکران و تکفیرکنندگان این سخنان نیز چیزی جز این نیست که آنان با همین ملاک عقل و منطق معمولی با آن مواجه شده‌اند. دریافت شطح به صورت وجودی و حضوری، از هیچ‌کس جز عارف ساخته نیست، چرا؟ پاسخ خلاصه‌اش این است: ما معمولاً با قضیهٔ شطحی همچون هر قضیهٔ منطقی دیگر برخورد می‌کنیم یعنی ابتدا به کبریٰ می‌نگریم، بعد به سراغ صغریٰ می‌رویم بدین خیال که وُسطیٰ یا نتیجه قهراً از دل این‌دو برآید. حاصل کار هم جز سرگشتگی و لابد «مهمل» خواندن قضیه نخواهد بود. امّا در شطح، هردو سو را الزاماً باید با هم و در هم و از هم لحاظ کرد، بدون هیچ تقدّم یا تأخّری از حیث زمانی، مکانی، عِلّی و... درست به همین دلیل است که منطق معمول در برابر شطح گنگ است، و هر قدر که از این نمط بکوشیم، پارادوکسهایی چون ظلمت درخشان، تهی سرشار، زندگی در مرگ، نیست ـ هست، کفر ـ ایمان و... جز از طریق بینش عرفانی دریافتنی نخواهد بود. حال بیاییم و به شطحهای کوچکتر (که فراوان در اشعار می‌آید) بنگریم؛ آیا «کشتهٔ دل‌زنده» (۱۰۶/۵)، «غم را در دل شاد یافتن» (۳۶۱/۸) و «همه جمعیت است آشفته‌حالی» (۴۵۴/۴) با عقل و منطق عادی درک‌پذیر است؟ استیس نیز با تأکید بر این‌که دو جنبهٔ ایجابی و سلبی موجود در هرگونه شطحی می‌باید با هم و یکجا لحاظ

شود می‌گوید: معمولاً جنبهٔ سلبی بیش از ایجابی نیاز به توضیح و بررسی دارد، زیرا دربارهٔ جنبهٔ ایجابی به اندازهٔ کافی در ادیان سخن گفته شده است. (پیشین ۱۶۸) او معتقد است: روش ساده‌دلانه‌تری که گاه برای راحت شدن از مخمصهٔ پارادوکس پیش می‌گیرند عبارت است از نادیده گرفتن جنبهٔ مثبت در هنگام بحث از جنبهٔ منفی و به عکس، فراموش کردن جنبهٔ منفی هنگام صحبت از جنبهٔ مثبت. «به‌نظر من همهٔ این مصلحت‌اندیشی‌های عرف‌پسند عبث است و سرانجام باید رودرروی تعارض و تناقض صریح تمامی جلوه‌های آگاهیِ عارفانه ایستاد.» (۱۶۷) استیس بر یک نکتهٔ کلیدی دیگر نیز (که اینجانب نیز بدان اشاره کرد) تأکید کرده: فقط کسانی که شناخت از عرفان دارند شطح را درک می‌کنند و آنها را کلماتی زیبا و زادهٔ تخیّل شاعرانه نمی‌دانند. (۱۷۲) البته این نگارنده بر آن است که نوعی شطح یا پارادوکس شاعرانه نیز به دلیل قرابت عوالم شاعرانه با عارفانه از حیث نگرش وحدتگرا و مبتنی بر ارتباط پدیدارهای هستی وجود دارد که ظهور آن در شعر، لزوماً به معنای آن نیست که شاعرِ آن نگرش عرفانی به معنای اخصّ دارد؛ ضمن این‌که وجود شطحها یا پارادوکسهای بی‌شمار در اشعار عرفانی (به هر صورت آن) به دلیل تأثیر عرفانْ امری طبیعی است. اکنون به ذکر نمونه‌هایی از شطح در شعر عرفانی و عرفانگرا می‌پردازم.

با ظهور سنایی و قرارگرفتن شعر پارسی در خدمت تصوّف و عرفان، کلّ شعر از جمله غزل، سرشار از شطحهای عرفانی و آنگاه پارادوکسهای شاعرانه شد و به تبع آن، نمادها و مصطلحات بی‌شماری که آنها نیز عموماً دارای معنایی دوسویه و در حقیقت برخاسته از سرشت شطحیِ عرفان است در شعر، به‌ویژه غزل، پدید آمد. نمادهای عرفانی (که پیشتر در بحث از سنایی به‌عنوان کسی که بیش از همه در گسترش بخشیدن و نظام‌مند کردن آنها کوشید ذکر شد) غالباً برخوردار از دو ضلع یا دو بنِ معنایی بر مبنای حقیقت و مجاز گردید. شعر پر شد از مفاهیم شطحی و دوسویه همچون حیات ـ ممات یا احیاء ـ اماته، روح ـ جسم، مستی ـ هشیاری، خودی ـ بیخودی، درد ـ درمان، دل ـ بیدلی، آزادی ـ بندگی، شادی ـ غم، جان ـ جهان، نام ـ ننگ، لطف ـ قهر، آفاق ـ انفس، وصال ـ هجر، شکر ـ شکایت، استغنا ـ احتیاج و... به همین‌سان واژگانی دوسویه مثل عقل یا عاقلی، صلاح، سلامت، عافیت، ملامت، فسق، گناه، عیش، عشرت، باده، ساقی، مطرب، خرابات، میخانه، خمار، مست، رند، اوباش، قلندر، قلّاش، لاابالی، گدا، مجنون و نظایر بی‌شمار آنها رواج یافت. این دوسویگی (که گفتیم زادهٔ نگرش عرفانی و جزء لاینفک آن است) البته با پیدایی

سنایی و دگرگونی عظیمی که در شعر پارسی پدید آورد سراسر حکمت ذوقی را فراگرفت و در حقیقت، بنیاد شعر عارفانه بر توالی و تناوب بلکه همزمانی و همبستگی تمامی این مفاهیم دوسویه و ستیز دایمی این مفاهیمِ ظاهراً یا منطقاً ناساز و دوگونه قرار گرفت و شعر سنایی نیز نخستین تجلیگاه سیطرهٔ این دوسویگی و دوسویه‌نگری است. هیچ‌یک از غزلیات او نیست که کم یا بیش برخوردار از این ایدهٔ بنیادین و فراگیر نباشد. پیشتر در بحث از او دیدیم که حتی معاشقات و مغازلات او با همجنسان یا خوش‌پسران و مفاهیم ظاهراً قبیح و ملامت‌انگیز او چگونه راه به بحر وحدت و جمال می‌برد و نمودگار ازلی ـ ابدیِ والاترین و پاکترین عشق می‌شود. غزلهای متعدد دارد که همه یا اغلب ابیات آنها شطحی است؛ برای مثال:

تا مسند کفر اندر اسلام نهادستی — در کام دلم زهری ناکام نهادستی
زلف تو نیارامد یک ساعت و دلها را — در حلقهٔ مشکینش آرام نهادستی
از چهرهٔ خود باغی بر خاص گشادستی — وز غمزهٔ خود داغی بر عام نهادستی
در عالَم حسن خود، بی‌منّت گردونی — هم صبح نمودستی، هم شام نهادستی
بر جِرم مه تابان، مرغان حقیقت را — هم دانه فگندستی، هم دام نهادستی
... تا آخر

(دیوان ۱۰۲۴ غ ۳۷۷)

در غزلی دیگر (که باز اغلب شطح است):

گاهی رخ تو سجده برد مُشتی دون را
گه باز کند زلف تو دعوی خدایی...
پس نادره کرداری، وین نادره‌ای بس
کانِ همه‌ای و همه جویان که کرایی
(همان ۱۰۲۰ غ ۳۷۱)

(صورت کامل غزل در زیر عنوان «گر آن شیرین پسر خونم بریزد» نقل شده است.)

عطّار بیش از همه شطاحی می‌کند، حتی به نسبت تعداد غزلها از مریدش مولانا هم بیشتر. در غزل: عشق تو درد است و درمانش تویی... (دیوان ۵۴۶ غ ۷۹۴) خود در آخر می‌گوید: این غزل شطح است و قوّالش منم. عبارت شطحیِ «نیست هست» را بارها و بارها در غزلیات و دیگر اشعار او می‌بینیم، مثل:

نیک و بد خلق به یکسو نهاد — نیست شد و هست شد و نیست هست
(همان ۱۱۳)

در آشـــامید دریـــاهای اســـرار　　　ز جام نیستی در صـورتِ هست

(همان‌جا)

(سیف فرغانی و خواجو هم «نیست هست» را بسیار دارند، و شاید تـحت تأثـیر عطار.)

در غزلی تمام شطح:

گر جمله تویی، همه جهان چیست؟　　　ور هیچ نیم من، این فغان چیست؟...

چون هست یقین که نیست جز تـو　　　آوازهٔ ایـــن‌همه گـمان چـیست؟

... تا آخر.

(۱۵۰)

چون نمانی تو، تو مانی جمله و این فهم را

در خـیال آفـرینش هـیچ اسـتظهار نـیست

(۱۵۵)

مولانا نیز فراوان دارد غزلهای تمام یا غالباً شطح (اگرچه عده‌ای اینها را oxymoron نیز خوانده‌اند) مثل:

اَه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که مـنم　　　کـی بـبینم مـرا چـنان‌که مـنم؟

گـــفتی: اسـرار در مـیان آور　　　کو میان اندرین میان که مـنم؟...

گـفتم: انـدر زبـان چـو درنـامد　　　ایـنت گـویای بـی‌زبان کـه مـنم

(کلیات ۴، ۷۹ـ ۸۰ غ ۱۷۵۹)

شطحهای غزل سعدی را بیشتر می‌توان پارادوکسهای شاعرانه خواند، اگرچه بـه هر حال از همان خاستگاه شطحهای عارفانه است:

بِتا هلاک شود دوست در محبت دوست

که زنـدگانی او در هـلاک بـودن اوست

(غ ۸۹)

بــه هـمین‌سان در شـعر حـافظ (و مـی‌دانـیم کـه او اسـاساً مـخالف شـطّاحی و طامات‌گویی به معنای پیشگفته است):

ز هجر و وصل تو در حیرتم، چه چاره کنم؟

نه در برابـر چـشمی، نـه غـایب از نـظری

و:

یارب، به که شاید گفت این نکته که در عالم
رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی؟

از همین مقوله است پارادوکسهای بسیار چون: «... کالوده گشت خرقه، ولی پاکدامنم»، «بحر توحید و غرقهٔ گنهیم»، «غرقه گشتند و نگشتند به آب آلوده» و...

عرفان عرفان است، خواه قدیم و خواه جدید، خواه اسلامی و خواه هندو، دائویی، مسیحی و غیره. از شاعران جدید، سهراب سپهری، که پیرو عرفان دائویی (هندوچینی) و هندوست، در شعر خویش شطحهای فراون دارد:

حضور هیچ ملایم را به من نشان بدهید.
(شعر «مسافر»، هشت کتاب ۳۲۸)

که «حضور» جنبهٔ ایجابی شطح است و «هیچ» جنبهٔ سلبی آن.

نوای بربط خاموش بود
و خوب گوش که دادم، صدای گریه می‌آمد.
(همان شعر، همان کتاب ۳۱۶)

که پیداست «نوا» و «خاموشی» به صورت همزمان، شطح است.

این هم نمونه‌ای از پارادوکسی صرفاً شاعرانه از اخوان ثالث:

از تهی سرشار،
جویبار لحظه‌ها جاریست.
(شعر «چون سبوی تشنه»، آخر شاهنامه ۳۱)

و امّا طامات (و شطحیّاتی که به طامات کشیده‌اند) همچنان‌که ذکر شد با دعویهای بزرگ همراه است، و درست به همین دلیل، بسی افراد حتی عده‌ای از عارفان، آن را نکوهیده‌اند. سنایی بارها آن را طرد و طعن کرده است:

حال سنایی دل اهل خِرد   خاک گمان بر سر طامات کرد
(دیوان ۱۲۹)

مولانا از ستایندگان طامات بلکه خود طامات‌گویی قهّار است:

دارد طامات ما، بوی خرابات ما   هست شرابات ما، از کف شاهنشهان
(کلیات ۴، ۲۶۲)

به نمونه‌ای از او بنگریم: پردهٔ بیچون را دریده‌ام و حتی آن را هم به چیزی نمی‌گیرم:

بشستم تختهٔ هستی، سرِ عالَم نمی‌دارم
دریدم پردهٔ بیچون، سرِ آن هم نمی‌دارم
(همان ۳، ۲۰۹)

سعدی مخالف طامات و از جمله طامات‌گوییهای مولاناست: فرعون‌وار، لاف انا الحق همی زنی... (غ ۱۱، بخش مواعظ) همچنان‌که حافظ نیز از این لحاظ همفکر سعدی و نفی‌کنندهٔ شطح و طامات در همهٔ موارد است. البته باید توجه داشت که طامات بجز همین معنای اصطلاحی، معنای کاملاً متفاوت دیگری نیز دارد، و آن پند و اندرز و وعظ است. این معنی به خودی خود منفی و نکوهیده نیست، و اگر در شعری به معنای منفی به کار رود از آن‌روست که اساساً وعظ و نصیحت و اندرز و نیز ناصح و لائم و واعظ در عوالم عشق و مستی مردود است. بنابراین، «طامات» را در امثال این بیت سعدی فقط باید به معنای اخیر گرفت و لاغیر:

از صومعه رختم به خرابات برآرید　　　گرد از من و سجّادهٔ طامات برآرید
(غ ۲۶، بخش مواعظ)

سعدی در مخالفت با معنای خاصّ صوفیانهٔ «طامات» می‌گوید:

به صدق و ارادت میان بسته دار　　　ز طامات و دعوی زبان بسته دار
(بوستان ۵۵)

عراقی، با آن‌که عارف است و از بزرگترین عارفان نیز، چند بار طامات را نکوهش کرده است، مثل:

در صومعه تو دانی، می‌کوش تا توانی　　　در میکده رها کن از سر فضول و طامات

امّا درست در بیت بعد، طامات را به معنای وعظ و اندرز می‌آورد و نفی می‌کند (و درست به دلیل همین تفاوت معنایی است که نمی‌توان آن را تکرار قافیه انگاشت):

جان باز در خرابات، تا جرعه‌ای بیابی　　　مفروش زهد، کانجا کمتر خرند طامات
(کلیات ۱۴۴)

دم مشکین خُلق

اخلاق عرفانی با نبض جهان می‌تپد و برخاسته از سرشت جهان هستی است و بدین لحاظ هیچ نسبتی و شباهتی با دیگر نظامها و مکاتب اخلاقی، که معمولاً قراردادی و حاوی اصول انتزاعی و منبعث از چهارچوب آموزه‌های هرکدام است،

ندارد بلکه از مِهری ژرف و راستین به آفریننده و آفرینش و آفریده‌های او مایه می‌گیرد. این مهر و محبّت، رابطه و پیوندی وجودی و قلبی میان عارف و جهانی است که یکایک ذرّات و آحاد آن را عشق به هم می‌پیوندد، یعنی بنیادین‌ترین اصل نگرش عرفانی. پیداست چنین نگرشی است که آرمان «صلح کل» را پدید می‌آورد. اگر راستی خوب است از آن‌روست که پرتو حق بر هیچ چیز به کژّی نمی‌تابد و بنیاد گیتی بر راستی است. عدل اگر نیکوست بدان جهت است که «دور فلکی یکسره بر منهج عدل است». کشتن انسان اگر بد است نه بدین لحاظ است که موازنه در مواضعه برهم می‌خورد و تو نیز در معرض قتل خواهی بود بلکه از آن سبب است که خلقت حق و به تعبیری خویشتن خویش را کشته‌ای. اگر نباید زورگویی و حیف و اجحاف پیشه کنی، در درجهٔ نخست از این حیث است که برهم‌زنندهٔ تسویه و تعادلی می‌شوی که پروردگارت جهان و انسان را بر پایهٔ آن پدید آورده، و نیز با آن‌همه اقتدار و کبریا هیچ نفْسی را جز در حدّ وسع او تکلیف نکرده است. جنگ هفتاد و دو ملّت، از ندیدن حقیقت، یعنی وحدت حاکم بر روح جهان، و پای‌فشاری بر تعیّنات یا مرزبندی‌های بی‌اعتبار در این «دار تزاحم» برمی‌خیزد و باقی همه فرع است. کدام‌یک از اینها و امثال اینها از مواضعه یا مؤاطات مردم با همدیگر برمی‌خیزد؟ اگر «مسلمانت به زمزم شوید و هندو بسوزاند»، این نتیجهٔ بهره‌مندی از یکچنین بینش و نگرشی است، چرا که فرارفتن از حدود اخلاق قراردادی و وصول به اخلاق سرشتی است که سبب همداستانی همهٔ اقوام و فِرَق مختلف جهان با تو خواهد بود. استیس دربارهٔ «نظریهٔ عرفانیِ اخلاق» می‌گوید: ارزشهای اخلاقی در عرفان از تجربهٔ عرفانیِ وحدت (= اتحاد نفس بسیط جزئی یعنی انسان با نفس کلّی یا خدا) برمی‌خیزند، که بنیان و بنلاد هستی است. بنابراین، «ارزش اخلاقی صرفاً امری وابسته به انسان نیست؛ در سرشت جهانْ منعکس و متأصّل است. بالنتیجه آن نظر رایج طبیعتگرایانه که می‌گوید جهان غیربشری به ارزشهای اخلاقی بی‌اعتنا و بی‌تفاوت است، با این نظریهٔ عرفانی ردّ می‌شود.» (عرفان و فلسفه ۳۳۹) «مبنای نظریهٔ عرفانیِ اخلاق بر این است که جدا انگاشتن نفوس جزئی انسانی، خودپرستی به بار می‌آورد که منشاءِ ستیزه‌ها و آزمندیها و پرخاشگریها و کینه‌توزیها و ستمگریها و بدسگالیها و سایر بدیها و بیدادهاست.» (۳۳۷) «اگر عشق و مدارای متأثّر از عرفان نبود، زندگی عرصهٔ جدال بی‌امان "هابزیِ" بشر با بشر بود.» (۳۳۸) در عرصهٔ عرفان اسلامی نیز درست با چنین نگرش لطیفی است که صاحب شرع (ص) از همهٔ عالَم صافی‌تر و صوفی‌تر و

ملامتی‌تر خوانده می‌شود. (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۲۹) با چنین اخلاقی است که شیخ احمد رفاعی به سگ و خوک سلام می‌گفت و سگِ گر را شستشو و چرب و نگاه‌داری می‌کرد. (ارزش میراث صوفیه ۱۹۶ـ۱۹۷) حتی به ابلیس با ترحّم نگریسته و سجده نکردن او بر آدم از فرط عشق به حق دانسته می‌شود. (نک. نیکلسون. تصوّف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا ۱۹۰ـ۱۹۳.)

شعر عرفانی پارسی نیز طبعاً و مستقیماً از اخلاق اصیل و مجبول در نهاد آدمی تأثیر پذیرفت و شالوده‌های خود را بر آنچه پیوند دهندهٔ انسان پاک‌نهاد با جهان پاک‌سرشت بود گذاشت، یعنی آنچه به هیچ روی و در هیچ شرایطی دگرگونی نمی‌پذیرد. هم از این روی است اگر این شعر به اخلاق منبعث از زهد نیز (که در حقیقتْ برخاسته از نوعی سود و نه سوداست) «نه» گفت، یعنی اخلاقی که ناشی از قرارداد با حق برای دریافت پاداش در برابر انجام کار طاعت یا به گفتهٔ خواجه: «بندگی چو گدایان به شرط مزد» است. یک نکتهٔ بنیادین: اگر می‌بینیم که شعر عارفانه معمولاً (جز مواردی استثنایی که پاره‌ای مرزبندی‌های عقیدتی را در بر دارد) فراتر از تنگنای عصبیّت‌ها و هواداری‌های اینجهانی حرکت می‌کند برخاسته از همین نظام اخلاقی است، یعنی فرمان‌بری از دل، آسان‌گیری و مدارا، پرهیز از تحکّم، صدور احکام جزمی و اوامر و نواهی خشک‌اندیشانه، و در یک کلام: کوشش در جوشش دادن خلق با همدیگر و با سرشت جهان بر پایهٔ فروتنی و درک حقارت فرد و نفْس او، چه در برابر آفریننده و چه آفریده، و وصول به جایگاه والای خاکساری و احتراز از غرور زهد و فریفتگی به جاه، حتی در شیخی و پیشوایی؛ مگر شهوت پیشوایی، آخرین چیزی نیست که از سر راستان به در می‌رود؟ (آخِرُ ما یَخْرُجُ مِنْ رُؤوسِ الصِّدّیقینَ الحُبُّ الرِّئاسة.)

ناگفته پیداست که هراندازه یک دیوان شعر دارای خلوص عرفانیِ بیشتر باشد پیوندهای آن با اخلاق سرشتیِ عارفانه بیشتر و نیرومندتر خواهد بود. عکس آن را هم می‌توان لحاظ کرد، بدین معنی که هر قدر متنی ناخالصی بیشتری از حیث محتوای عرفانی داشته باشد، یعنی در آن مثلاً مایه‌های بیشتری از نظر اغراض غیرعرفانی، همچون مدح، هجو، کین‌توزی، حسد، سعایت، تعصّبات مغایر با روح عرفان، اغراض شهوانی و دیگر خصال غیرعارفانه، یا گرایش به مکاتب اخلاق غیرعرفانی وجود داشته باشد نسبت یا تناسب آن با آرمان مورد بحث طبعاً کمتر خواهد بود. همین موضوع به نوبهٔ خود می‌تواند ملاک و میزانی برای اندازه‌گیری خلوص عرفانیِ

متن مفروض باشد. هم از این روست که معمولاً مدّعیان عرفان هرقدر عارف‌نمایی کنند، با چنین میزانی دیر یا زود مشت خود را بازشده خواهند یافت.

و امّا پایه‌های اخلاق عرفانی بر شناخت حق، عشق به او، طهارت نفس، بی‌آزاری و راحت‌رسانی در حقّ مخلوقات (از هر نوع) است. اینها نیز از سویی به هم وابسته و پیوسته است و از سوی دیگر دارای ریشه‌ای نیرومند در سرشت جهان. عزیز نسفی، عارف و معلم بزرگ تصوّف و عرفان در سدهٔ هفتم، می‌گوید: «ای درویش! در بند آن مباش که علم و حکمت بسیار خوانی و خود را عالم و حکیم نام نهی، و در بند آن مباش که طاعت و عبادت بسیار کنی و خود را عابد و شیخ نام کنی، که اینها همه بلا و عذاب سخت است. از علم و حکمت به‌قدر ضرورت کفایت کن [...] و از طاعت و عبادت به‌قدر ضرورت بسنده کن و در بند آن باش که بعد از شناخت خدای، طهارت نفْس حاصل کنی و بی‌آزار و راحت‌رسان شوی، که نجات آدمی در این است.» (الانسان الکامل ۸۱؛ تأکید از ماست.) نجم رازی نیز: «درویشی نرنجیدن و نرنجانیدن است. اگر این حاصل کردی، وصل کردی.» (حسنات العارفین ۴۰) سخن عزیزالدین و نجم‌الدین، سخن شمس‌الدین نیز هست:

مباش در پی آزار و هرچه خواهی کن
که در شریعت ما غیر ازین گناهی نیست

اگر چنین سخنانی را نه به حکم شرع، یعنی بر پایهٔ ثواب و عقاب، و یا قراردادِ بی‌اصالت مدنی، بلکه از نظرگاه عرفانی بنگریم، آزارنکردن آدمیان از آن روی اصالت ذاتی می‌یابد که هرگونه آزاری بر هر نوع آفریده‌ای در حکم، و حتی عینِ، خلاف با خلقت خداوند است. پیداست این نگاه با آنهای دیگر زمین تا آسمان فرق دارد.

سرانجام، عنوان این بحث را از این بیت حافظ گرفتم که به نظرم در ارتباط با موضوعْ بسیار گویاست:

مشکین از آن نشد دَم خُلقت که چون صبا
بر خاک کوی دوست گذاری نمی‌کنی

می‌بینیم آنچه خواجه به مدد نمادها و به گونه‌ای مجمل می‌گوید درست موضوع همین مقال است چون حتی یک بار گذشتن بر خاک آستان دوست بسنده است تا غباری نه از خاک بلکه از مشک ناب بر اخلاق تو بنشیند و زندگی‌ات رنگ و بویی دیگر بگیرد، و این یعنی همان اخلاق سرشتی، بی‌پیرایه و بی‌واسطهٔ هرگونه فرمانی، قراردادی و مصلحتی از مصالح اینجهانی.

امّا دریـن سفـر

سفر هبوطی یا نزولی را می‌گوید. در این شعر کـاملاً مـنسجم از نـظر سـاختار و زیربنای اندیشگی و بسیار سنجیده و هدفمند، می‌گوید: در این سیر، به نـاگـزیر بـا «عشق جوانان مهوش» (قنطرهٔ معروف) سروکار دارد، امّا سیری معکوس را هم که در راه است بازگو می‌کند:

مـــن آدم بـــهشتی‌ام، امـا دریـــن سـفر
حـالی اسـیر عشـق جـوانـان مـهوشم
بخت ار مدد دهد که کشم رخت سوی دوست
گـیسوی حـور گـرد فشـاند ز مـفرشم
(غ ۳۲۹)

این دو سفر در دو بیت پیاپی (در طبع خانلری؛ قزوینی: با فاصله) آمده؛ الفاظ نیز بی‌نهایت سنجیده است و مشروط: طالع اگر مدد دهد، دامنش آورم به کف. در ایـن صورت، گیسوی حور (عنصری آسمانی) جاروبی خواهد شـد بـرای ازالهٔ هـرگونه صفت یا تعیّن مربوط به عالم خاک از هستی پیکرین و زمینیِ (مفرشِ) من. پیداست چه شرفی خواهد یافت آنگاه که زلف فرشته بشود غبارروب او. به هر حال و به گفتهٔ خودش: غبار ره بنشان تا نظر توانی کرد. (۱۳۷/۶) پیداست جلوه‌هایی بس گونه‌گون در شعر عارفانهٔ پارسی از اندوه فروافتادگی و شوق فرارَوی به مبداءِ قـدسی وجـود دارد، هریک به شکلی و رنگی، از نیِ نالان در آغاز مثنوی، سی مرغ جداافتاده، در طلب سیمرغ در منطق الطیر و...

اصل سیر و سفرها همین دو است، یکی هبوطی و نزولی و دیگـری عـروجی و رجوعی، امّا از آنجا که همهٔ امور آنجهانی در تصوّفْ نموداری اینجهانی نـیز دارنـد (همچون بهشت و دوزخ که به‌نظر متصوّفه در این جهان نیز همواره در جریان است) دو سفر نوعیِ آدم نیز به‌نظر می‌رسد جنبهٔ درونی و قلبی یافته و در تصوّف نظری به اسفار اربعه بدل گردیده است، اگـرچـه اصـل آنـها هـم دو سـفر است: فـراسـوی و فروسوی. بر این دو سفر عمودی‌وار، دو سفر افقی نیز افزوده شده تـا اسـفار اربـعه شود، به گونه‌ای که می‌دانیم: سیرٌ مِن الخلقِ الی الحق، سیرٌ مِن الحقِ الی الخلق، و دو سفر افقی‌گونه که از دو سفر مذکور منشأ می‌گیرد: سیرٌ مِن الخلق الی الخلق بالحقّ، و سیرٌ مِن الحق الی الحق بالحق. از آنجا که این مطلب از باب استطراد ذکر شد و موضوع

این بحث نیست خوانندگان در صورت تمایل می‌توانند به منابع فراوان موجود دربارهٔ اسفار رجوع فرمایند. (مهمتر از همه: اثر عالمانهٔ متفکر و حکیم بزرگ، صدرالدین محمد بن ابراهیم شیرازی، الأسفارُ الاربعة، و یا بحث مختصر و مفید استاد فقید، بدیع‌الزّمان فروزانفر، شرح مثنوی شریف ۲، ۵۳۵ـ۵۳۸).

در حکمت ذوقی، به‌ویژه در زمینهٔ غزل، از برخی مضامین رایج عاشقانه و عارفانه که بگذریم، یکی از بالاترین بسامدها مربوط به بنمایهٔ غم نزول به این جهان و شوق بازگشت به نزد محبوب یعنی بهشت عارفان است. وانگهی، بسیاری از مضامین یاد شده حول عشق نیز در اصل و مآل به رجعت مجدّد بازمی‌گردد و به عبارت دیگر، بیانهایی شاعرانه از اصل بازگشت به مبداءِ قدسی و الوهی است. غزلیات عطار، مولانا و عراقی برترین نمونه‌های غم غربت از بهشت درگاه دوست و شوق برهم شکستن قفس قالب در هوای وصال دوباره است و پس از آنان غزلهای سرشار از شور و شیدایی سعدی و حافظ قرار دارد. این درجه‌بندی محتوایی است چه در زمینهٔ شکلی و زبانی، برتری از آنِ دو غزلسرای شیرازی است، به‌ویژه که مضمون جداافتادگی و بازگشت در غزل این دو بیشتر به صورت پوشیده و در زیر پوستهٔ بیان شاعرانه بازگو می‌شود، هرچند دلالت به این معنی در غزلهای خواجه (همچون موردی که نقل شد) آشکارتر و مستقیم‌تر از غزلیات شیخ است. در غزلهای سعدی، با آن‌همه مایه‌های عرفانی، و از جمله شوق لقای محبوب ازلی، حتی یک مورد روشن از نزول و عروج، از آن دست که در حافظ بارها مشهود است، وجود ندارد، چنان‌که حتی در این حدود نیز کمتر یافت می‌شود:

دمادم حوریان از خلد رضوان می‌فرستندت

که: ای حوری انسانی، دمی در باغ رضوان آی

(غ ۴۹۷)

که در اینجا نه خود دوست بلکه حوریان جنّت به نیابت از سوی او از این حوری روح انسانی می‌خواهند تا به «گلشن احباب» یا «باغ روحانیان» یا همان گلستان الفت بخرامد.

(دربارهٔ سیر آفاقی و انفسی یا آنچه جنبهٔ آفاقی و انفسیِ عرفان خوانده می‌شود، و نقش هرکدام در شعر عارفانهٔ پارسی به بخش شرح بنگرید؛ برای جنبهٔ آفاقی به شرح غزل ۱۷ و برای جنبهٔ انفسی به ۱۷۸.)

با تو تا روز خفتنم هوس است

پیشتر دیدیم که حکمت ذوقی ایرانی چگونه از «حُبّ عُذری» و بیش از همه از داستان لیلی و مجنون به روایت نظامی چونان الگویی مناسب برای اعتلای عشق و شدّت آن تا مرزهای فنای عاشق در معشوق و نفی شوایب شهوانی (اگرچه اصل داستان بر پایهٔ عشق جنسی بود) بهره گرفت. امّا کاری که عُرَفا قصد انجام آن را در مسیر تکامل‌بخشی به عشق داشتند نیازمند به برداشتن گامی فراتر از این حدود بود. بنابراین آنان تمهیداتی اندیشیدند تا مفهوم جنس و جنسیّت را، که خود مبتنی بر تعیّن و مرزبندی میان طرفین محبّت است، از میان بردارند تا عشق عرفانی به بالاترین مرزهای تجرید و انتزاع از اغراض و عناصر مغایر با اصل بنیادین نفی تعیّن دست یابد. لیکن قطع نظر از این اندیشه و آرمان عارفان، شعر عرفانی در عمل به هیچ روی پیوند خود را با مفاهیم جنسی (یعنی ادنیٰ و اخسّ انواع عشق در نظر ایشان) قطع نکرد. دلیل آن هم ساده است: خوشترین و گویاترین شعر، چه عرفانی و چه غیر آن، لزوماً تصویری‌ترین آن است و تصویر هم جز از طریق تجسیم عینی و با بهره‌گیری از عناصر آفاقی و اینجهانی از جمله مفاهیم جنسی، که بشر با آن خویگر است، میسّر نیست. حال اگر نظریهٔ فروید را (که اساساً معمّای عرفان را هم آسان و انگیزه‌های عشق عرفانی را نیز «دم‌دستی» می‌نمایاند) بپذیریم طبعاً نتیجه خواهیم گرفت که: امکان ندارد خواهش جنسی، که شالوده‌های شخصیت انسان را در زمان نوزادی و حتی جنینی می‌سازد، از ضمیر آدمی از جمله عارفان زدوده شود، اگرچه او نفس اعتلای اغراض جنسی را در عوالم هنر و روان منکر نیست ولی به هر حال این امور و احوال را هم بر وفق تئوری خویش تبیین می‌کند. گمان نکنیم که کنار آمدن با این مشکل که عارف اگر نیز جانی در افلاک داشته باشد پایی در خاک دارد نیازمند به تئوری و توجیه آنچنانی باشد. این معضلی است همیشگی و دارای ابعادی تراژیک (هم به معنای عرفیِ غم‌انگیز، و هم به تعبیر دقیقتر یعنی مخمصهٔ حل‌ناشدنی و بن‌بست ناگذشتنی) چه اگر چنین نبود، آن بینونت یا جدایی جاودانه میان انسان و محبوب آسمانی (که در تحلیل لیلی و مجنون بدان اشاره شد) پدید نمی‌آمد زیرا بنای این بینونت بر همین عدم تجانس انسان خاکی با روح مطلق است. چگونه و از چه کس چشمداشت گشودن این معما را می‌توان داشت؟ بحث ما نه مربوط به این‌گونه مسایل بلکه درباره و در حدود یک امر عینی به نام شعر عارفانه و کاربرد عینیِ

بنمایه‌های جنسی در آن، حتی در شعر عارف‌ترین شاعران، است. این نیز هست که انسان عصر پسافرویدی، ناگزیر می‌باید از دیدگاه روزگار خویش نیز به تصوّف و عرفان و شعر آن بنگرد، و این نگارنده نیز بیرون از این قاعده نیست. شکّی نیست که عرفا از هر قومی، از شرقی و غربی و در هر عرفانی از هندو و اسلامی و مسیحی و غیره نهایت سعی خود را در پیرایش و پالایش عرفان از اغراض و معانی جسمی و جنسی به خرج دادند و آن را به نهایت درجهٔ لطافت و اعتلا رسانیدند، لیکن با توجه به عینیت استعمال معانی مذکور در شعر عرفانی پارسی، جای شکی باقی نمی‌ماند که عارفانْ چنین الفاظی را به دلیل جذّابیت حسّیِ آنها برای مخاطب نیز در شعر به کار برده‌اند. آنان که با استناد به روح تنزیه و تجریدِ موجود در عرفانْ منکر وجود این‌گونه معانی هستند در حقیقت از دید محتوایی به موضوع می‌نگرند و معمولاً مدلول عرفانی این الفاظ را یادآور می‌شوند، در حالی که این بحث از نظر ما جنبهٔ شکلی نیز دارد. منکران این معنی می‌توانند از خود بپرسند که در این صورتْ دلیل و انگیزهٔ اختیار تصاویر و تعابیر اصلاً جنسی در شعر عرفانی چیست؟ اگر تأثیر و جذّابیت حسی آنها مورد توجه شاعر نباشد به چه دلیل به جای آنها از تصاویر فاقد بنمایه‌های جنسی بهره نگرفته است؟ اگرچه مطابق قاعده‌ای بدیهی همه چیز عرفان به مفاهیم مجرّد بازمی‌گردد اما در هر حال شعر عرفانی بخشی چشمگیر از تأثیر خود را وامدار همین بنمایه‌های جسمانی است. تصاویری کاملاً حسی و جنسی را از شاعران عارف و نیز عرفانگرا نقل می‌کنم. بد نیست با ملاحظهٔ آنها از خود بپرسیم: آیا اساساً ارادهٔ معانی مجازی یا مدلول عرفانی آنها بدون این‌که نخست تصویر محسوس آنها در ذهن گوینده و شنونده مرتسم شود امکان دارد؟ سنایی:

آفرین بر جان آن کس کو نکوخواهت بود　　　شادمان آن کس که با تو در یکی بستر بود
(دیوان ۸۶۶)

و مولانا:

ای گفته که مَردم، این چه مردیست　　　کابلیس ترا چنین بگاید؟
(کلیات ۲، ۱۰۳)

در کنج عَزَبخانه، حوریٔ چو دردانه
دور از لب بیگانه، خفته‌ست ستان، ای جان

صد عشق همی بازد، صد شیوه همی سازد
آن لحظه که می‌یازد، بوسه بستان، ای جان
(همان ۴، ۱۵۰)

(ستان: بر پشت خفته، به‌اصطلاح: طاقباز)

البته توجّه داریم که عجالتاً سخن ما در تصویرگری از این دست است وگرنه اعتقاد مولانا چون دیگر عارفان این است:

جان شهوانی که از شهوت زَهَد — دل ندارد دیدن دلدار را
(کلیات ۱، ۱۱۱)

حال اگر شاعر قصد بهره گیری از تأثیر این معانی را به دلیل انس مخاطبان با آنها ندارد پس انگیزه‌اش چیست؟ به این پرسش به‌ویژه کسانی باید پاسخ دهند که بر مبنای انگیزهٔ تنزیهیِ خویش منکر وجود مفاهیمی بدین آشکاری در این‌گونه اشعار، حتی به‌عنوان عنصری تصویری و شکلی، هستند. اکنون نمونه‌هایی از شاعران عرفانگرا؛ البته نمونه‌ها برگرفته از غزلهای عارفانهٔ آنان است و هیچ‌یک نیز نیازی به توضیح ندارد:

سعدی:

اگر برهنه نباشی که شخص بنمایی
گمان برند که پیراهنت گُل آگند است
(غ ۶۰)

و:

تنُک مپوش، که اندامهای سیمینت
درون جامه پدید است چون گلاب از جام
(غ ۳۵۸)

حافظ:

زلف‌آشفته و خوی‌کرده و... (۲۲) سه بیت نخست، به‌ویژه با توجّه به فضای خاص میان دو سو، حاوی بنمایه‌های اروتیک و مغازله‌ای است.

فدای چاک گریبان ماهرویان باد
هزار جامهٔ تقوی و خرقهٔ پرهیز

و بسی جاهای دیگر. شیخ، استاد بی‌گفتگوی این شیوهٔ توصیف و درآمیختن آن حتی با غزلهای عارفانه است، و خواجه در این باب نیز، همچون ابواب بسیار دیگر، شاگرد

بی‌نهایت مستعدّ او. (نیز نک. ح ۴, ۳ /۴۳.)

هرچند به‌کارگیری چنین مفاهیمی اساساً عادت غـزل عـرفانی و عـرفانگراست، لیکن تمامی افراد و اعصار را از این لحاظ نمی‌توان یکسان انگاشت. مثلاً غزل سعدی و حافظ، به دلیل اشتراک سنخی با یکدیگر، نشان‌دهندهٔ بالاترین بسامد بـنمایه‌های اروتیک است و قطب مخالف یعنی کم بهره‌ترین غزلهای عرفانی را از این حیث باید از آنِ وابستگان مکتب شعر (یا نظم) تعلیمی و مَدرسی تـصوّف (شـاه نـعمت‌اللـه، مغربی و بعدیها) دانست. سخن اینان حاوی اوج روح انتزاع و کـمتر بـرخـوردار از این‌گونه جذابیتهای شاعرانه و تصویری است. می‌توان گفت که کلام این عـارفان از فرط استعمال مفاهیم و مصطلحات مجرّد، جایی برای لطـافتهای حـاصل از حسّ و لمس باقی نگذارده است. از عارفان پیش از مولانا نیز می‌توان بـه عـطّارِ نـیشابوری اشاره کـرد کـه در غـزلهایش گـرچـه بـارها بـنمایه‌هایی هـمچون مـعشوق مست و عربده‌جوی با رخسار گلگون و خوی‌کرده، خرامیدنی نازان و کَش و بوس و کنار با او دارد، امّا به‌نظر می‌رسد فضای روحانی حاکم بر غزل عطار به وی اجازه نمی‌دهد تا گامی از این حدود فراتر رود، و جنبهٔ حِسّانی و جسمانی تصاویر عاشقانهٔ او به هیچ روی نه به پای مرید وی، مولانا (که قضارا مبنای حسّی و لمسیِ تصاویر غزلهایش بسیار نیرومند است) می‌رسد و نه به دو غزلسرای برتر شیرازی. به هر حـال، مسـلّم است که تصاویری با بنمایه‌های جنسی در غزل عرفانگرایانی چون سعدی و حافظ بیش از عارفانی مثل عطّار و مولاناست.

نظر نزار قبّانی نیز در خصوص شعر صوفیانه، در ضمن پاسخ به خرده‌گیری‌ها در این‌که او تنها زن و شراب را موضوع شعر قرار داده، نقل کردنی است: هرچیز در شعر من مذهبی می‌شود. تختخواب «قربانگاه» است و اتاقک اعتراف، و عجب آنجاست که من همواره به شعرهای خود به چشم یک کاهن نگاه می‌کنم و گـیسوان مـعشوق خود را همان‌گونه می‌گسترم که یک مؤمنْ سجّادهٔ نمازش را، احساس می‌کنم که در هر سفری که در پیکر معشوق خود می‌کنم تطهیر می‌شوم، و شعر صوفیانه چیست بجز کوشش برای این‌که به خدا نیز مدلول جنسی ببخشد؟ (شفیعی کدکنی: شـعر مـعاصر عرب ۱۰۷). چه این حکم را بدین غلظت و صراحت بپذیریم و چه قبول نکنیم، به هر حال در اصل چنین تغییر و تبدیلی در شعر عرفانی کمتر تردید می‌توان کرد.

عبدالعلی دستغیب بحثی مبسوط دارد دربارهٔ تأثیر جنسیّت و جسم در تـعالی و تکامل هنر در همانندان بتهوون، لامارتین، گوته، ابن‌عربی، مولانا و حافظ، بـا نـقل

نمونه‌هایی از شعر خواجه، و ضمن آن می‌پرسد: آیا نظام محیی‌الدین، بئاتریس دانته، ماریانه فون ویلمر گوته و... روح محض و مجرّد بوده‌اند؟ اگر چنین بوده، پس این‌همه نقل و حرف بر سر مشاهدهٔ معنی در صورت و وجه حق در اشیا و اعیان جهان چه معنایی دارد؟ «جذبه و شوری که در اشعار عرفانی ما آشکار می‌شود از کدام سرچشمه می‌آید؟ چرا بر سراسر دیوان عطار و سنایی و مولوی و سعدی و حافظ موج شراب و بوی گل و غمزهٔ ساقی [...] جاری است و در همان زمان از اشعار اینان عطر خون و رنج استشمام می‌شود؟» آنگاه اقوالی را مبنی بر تأکید متصوّفه بر خوبرو بودن قوّال برای تأثیر هرچه بیشتر در مستمع (نفحات الانس ۲۵۶)، این‌که بر گِرد شیخ اوحدالدین کرمانی در وقت سماع، زیبارویان بسیار حاضر بوده‌اند (مناقب العارفین ۴۱) و غیره نقل می‌کند تا مؤید تحلیل ایشان باشد. (حافظ‌شناخت ۴۲۱ـ۴۶۳).

و. ت. استیس در بحث از اصطلاحات جنسی عارفان، موضوع وجد، جذبه و تواجُد را در عارفان مسیحی بررسی می‌کند، لیکن دیدگاه او نسبت به موضوع با آنچه تاکنون گفته‌ایم قدری متفاوت است. او معتقد است که احوال یاد شده گاهی با سیر و سلوک عرفانی پیوند نزدیک دارد ولی جزءِ مقوّم و ملازم آن نیست. این احوال گهگاه رخ می‌نماید ولی کلّیّت و شمول و ضرورت ندارد. او «وجد» را در عرفان مسیحی، اصطلاحی نیمه‌فنی (یعنی غیردقیق) می‌خواند، آنگاه پس از نقل قولی از قدّیسهٔ ترسا مبنی بر این‌که او درحال وجد و جذبه، درد شدید جسمانی نیز داشته است می‌گوید: «همین حکم را در باب ارتباط بین حیات عرفانی و شور جنسی نیز که آن‌همه در اطرافش داد سخن داده‌اند می‌توان جاری کرد و اشارات و کنایات جنسی را که بعضی عرفا ـ به‌ویژه در سنّتهای مسیحی و اسلامی ـ در توصیف و تعبیر اتّحادشان با خدا در کار کرده‌اند، مشمول همین حکم قرار داد.» استیس به‌نظر می‌رسد دید انتزاعی‌تری به این موضوع دارد چون هرچند منکر برخی بروزات جسمی در بعضی حالات روحی نیست امّا این حالات را از لوازم عَرَضی و اتفاقی احوال عرفانی می‌داند که شمول و ضرورتی ندارد «و بیشتر به قلندران احساساتی و جنجال‌دوست (= هیستریک) دست می‌دهد، نه به عارفان آرام و آهسته و فرزانه.» (عرفان و فلسفه ۴۲ـ۴۴) به هر حال، این موضوعی است بس پیچیده و فراخ‌دامن که نمی‌توان آن را فی‌المجلس حل کرد و بدان پاسخ کوتاه و بسیط «آری» یا «نه» داد. اما آیا آنان که چون استیس به قضیه می‌نگرند یا همچون شمس تبریزی در مکالمهٔ مشهورش با اوحدالدین کرمانی در باب مشاهدهٔ پرتو ماه در آب طشت، آن را حمل بر وجود عیب و علتی (دُملی) در

وجود نظربازان و زیبادوستان می‌کنند برآن‌اند که این دمْل تنها بر گردن امثال شیخ کرمانی بوده است و بس؟ آیا عارفان بزرگ راستین (به نظر اینان)، که داستانهایی شگفت‌انگیز از انفکاک کامل آنان از جسم و حواس خوانده‌ایم، به راستی توانسته‌اند بر این مشکل تراژیک بشری فایق آیند و خود را یکسره از عوارض جسم و جنس برهانند؟ اگر چنین باشد پس این‌همه ناله‌های حزن‌انگیز از جدایی جاودانهٔ ناشی از عدم تجانس و سنخیّت با محبوب سُبّوح و قُدّوس از کدامین خاستگاه است؟ سرانجام، آیا شما نیز دربارهٔ شخص خواجه چون من فکر می‌کنید که: او نیز، به‌رغم نوسانی که در اعتقاد به عرفای بزرگ نشان می‌دهد، در خصوص تفکیک کامل روح و نفس آنان از عوارض و اَعراض جسم، این را هم از شمار دعاوی بزرگ ایشان می‌داند و بر آن خنده می‌زند: میان عاشق و معشوق فرق بسیار است... (۲۳۹/۵) اگر چنین نیست پس دعوای او با «طبیبان مدّعی» از کجاست؟ یا او چند بار دیگر بایدْ با شطّاحان درآویزد تا ما بتوانیم پوزخندش را بر اموری که ناشدنی می‌داند ببینیم؟

در هر حال، اگر می‌بینیم در شعر عرفانی از سویی از جنس و جنسیت بهرهٔ تام گرفته می‌شود و از سوی دیگر به عکس، مفهوم جنسیت نفی می‌گردد، این را هم باید به حساب سرشت شطحی و نقیضی عرفان گذاشت. ترسیم معشوق، وقتی نزدیک شاعر است بدون استفاده از تأثیرات جنسیت ممکن نیست، امّا در بُعد دیگر که معشوق بی‌اندازه دور و متفاوت از سنخ عاشق است مفهوم جنسیت دیگر بی‌معناست. در شعر عرفانی هم رابطهٔ این دو بس غریب و به قول کلیم: «آمیزش موج و کنار» است یعنی: «روز و شب با من و پیوسته گریزان از من». این نیز برخاسته از سرشت عرفان و آمیزش میان عشق و معشوق خاکی و افلاکی است؛ مسأله‌ای که حل‌شدنی نیز نیست.

گر آن شیرین پسر خونم بریزد

سراسر حکمت ذوقی و شعر معرفتی ما سرشار از معشوق مذکر، به‌ویژه از گونهٔ کودک و خردسال آن است، که آن را نه می‌توان مایهٔ شگفتی انگاشت و نه دستمایهٔ برخی کج‌خیالی‌ها کرد، به شرحی که خواهیم دید. ناخالصان مدّعی را نیز نباید با پاک‌نهادان همبر گذارد، و اینان خود حساب خویش را باید پس دهند. سنایی، که بیش از پیش و به گستردگی و نیز دقّت و روشنی از چنین دلداری سخن گفت، خودْ مرزها

و ملاکها را هم مشخّص کرد. ما هم به نمونه‌ها بنگریم تا چیستی و چگونگی آن بر ما مشخّص شود.

غریبیم چون حسنت، ای خوش پسر — یکـی از سـر لطف بـر مـا نگـر...
نـظرْمان مـباد از خـدای، ار بـه تـو — جز از روی پاکـیست مـا را نـظر...
مــدر پــردهٔ مـا، کـه در عشـق تـو — شده‌ست این سـنایی ز پـرده بـه در
کــه از روی نـسـبت نـیاید نکــو — پــدر پــرده‌دار و پسـر پــرده‌در

(دیوان ۸۹۰ـ ۸۹۱غ ۱۵۷)

که دیدیم ابتدا بر پاکی این نظربازی تأکید کرد و نیز خود را در نسبت پدری با ایـن شاهد قرار داد (همچنان‌که از حافظ هم مـی‌بینیم:... یـاد پـدر نـمی‌کنند ایـن پسـران ناخلف.) به راستی این دومی چرا؟ آیا شاعر می‌خواهد این معنی را برساند کـه ایـن شاهدْ یک تصوّر یا مفهوم از زیبایی است که در درون او و چونان پسر و زادهٔ خـود اوست؟ چنان‌که این نگارنده از بسیاری از مضامین در ایـن بـاره در اشـعار عـرفانی استنباط می‌کند، نماد پسر، طفل و مشـابهات ایـنها دارای مـدلولی در حـدود نـوعی زیبایی مخیّل، پاک، بکر و بدیع و با طراوت است، و با این اوصاف پیداست که هر قدر کمسال‌تر بـاشد بـه ایـن مـقصود نـزدیکتر است. و امّا مـخیّل و ذهـنی بـودن آن از این روست که قدما گاهی اسوه و مُثُل اعلای چیزی را نه در عالم واقع بلکه در تصوّری آرمانی از آن می‌دیدند، مثل پیر مغان. سنایی در غزلی دیگر بر رابطهٔ این پسر یا شاهد با طاعات شاعر صحّه می‌گذارد، که همین بیانگر پاکی و پارسایی شاهد اوست:

چند بر طاعات مـا راحت کـنی؟ — نیست ما را برگ طاعات، ای پسر
عــاشقان مست را وقت صـبوح — سود کی بخشد مقالات، ای پسر؟

(همان، غ ۱۵۸)

در توصیفی دیگر، همه خلق را شیفته و فریفتهٔ این یوسف ایّـام مـی‌بینیم، و ایـن همان ظنّ مرا مبنی بر درونی و تصوّری بودن جمال چنین شاهدی تقویت می‌کند:

بشکــــنی بــــازار خــوبان جــهان — چون فرود آیـی بـه بـازار، ای پسـر
خلقی از کـار تـو سـرگردان شـدند — تا کجا خواهد شدن کـار، ای پسـر؟
همچو یعقوب‌اند گریان، زان که تـو — یوسف عصری بـه دیـدار، ای پسـر

(۸۹۹غ ۱۵۲)

آری، این شاهد هم به تعبیر پارادوکسی حافظ «هرجایی» است:

حـلقهٔ زلف تـو در گـوش، ای پسـر — عالمی افگـنده در جـوش، ای پسـر

کیست در عالم که بیند مر ترا کش به جا مانَد دل و هوش؟ ای پسر
(۸۹۳غ ۱۶۱)

باز اشارتی به پاکی مطلق او:

صبح پیروزی برآمد، زود برخیز، ای پسر
خفتگان از خواب ناپاکی برانگیز، ای پسر
(غ ۱۶۰)

(«خواب ناپاکی» به گمانم احتلام باشد، که ملازم شهوانیّت است.)

قید «باز» در این بیت، بیانگر تناوب ظهور این زیبایی اثیری است، که هرازگاهی پیدا می‌آید و عاشق را به هوای پیشین می‌اندازد:

باز در دام بلای تو فتادیم، ای پسر
بر سر کویت خروشان ایستادیم، ای پسر
(غ ۱۶۲)

این پسر، گرچه بسی اوقات کارهایی چون یک انسان متعیّن می‌کند و مثلاً چنگ می‌زند و باده می‌آورد (غ ۱۶۴)، لیکن چنان‌که ذکر شد موجودی ذهنی است. «مونس عقل و غمگسار جان» این معنی را آشکارتر می‌سازد:

دیر زی در شادکامی، کز اثرهای لطیف
مونس عقلی و جان را غمگساری، ای پسر
(غ ۱۶۵)

در بیتی دیگر از همین غزل، مفهومی میان نور و سپیدی ایمان را در برابر سیاهی کفر برای این شاهد درونی قایل می‌شود:

ار نبودی ماه رخسار تو تابان زیر زلف
با سر زلف تو بودی دهرْ تاری، ای پسر

یعنی اگر روی تو به نشان وحدت و ایمان نمی‌تافت جهان چون تارهای زلف تو اسیر ظلمت کثرات می‌شد. سنایی در غزلی دیگر، آن نیز بسیار گویا، از کودک می‌گوید (که مشابهات آن را در شعر حافظ به صورت بچه، طفل، جگرگوشهٔ مردم و غیره می‌بینیم):

کودکی داشتم خراباتی می‌کش و کمزن و خرافاتی
پارسا شد ز بخت و دولت من پارسایی شگرف و طاماتی

(طاماتی: اینجا به معنای اندرزگو و موعظه‌گر است، یعنی یکی از معانی خاص «طامات».)

شیوهٔ خَمر و قَمر و زَمر مدام　　صفتی بود مر ورا ذاتی...
گوید امروز بر من از سر زهد　　مَثَل و نکته و اشاراتی
دوش گفتم ورا که: ای دل و جان　　مر مرا مایهٔ مباهاتی...
گر یکی بوسه خواهم از تو، دهی؟　　گفت: لا والّله، ای خراباتی
ای سنایی، «کما تُرید» خوش است　　دل به قسمت بنه، «کمایاتی»

(همان ۱۰۲۲، غ ۳۷۳)

باز می‌بینیم که کودک مورد نظر، ابتدا اهل خرابات و توسّع مشرب است، لیکن بعد به تشرّع و تزهّد روی می‌آورد و به شاعر که از او بوسه (وصال) خواسته است توصیه می‌کند تا به جای ارادهٔ خویش (کما تُرید) به ارادهٔ حق (کما یَأتی = آنچه می‌آید یا مقدّر است) گردن نهد. آنچه از این نمونه‌ها برمی‌آید این است که شاهدهای یاد شده، ابتدا رند و ملامی و فارغ از قیودند ولی بعد روی به زهد و طاعات می‌نهند. البته این امر در اشعار سنایی به هیچ روی کلّیّت ندارد یعنی بسیاری جایها شاهد از گونهٔ نخست است، شوخ و شنگ، گُربُز و عیّار، رمنده و فریبنده، رها و بی‌پروا، گاه پرخاشجوی و حتی خونریز، چنان‌که شاعر او را قصّاب می‌خواند. اکنون به ویژگیهای کودکی از این‌گونه بنگریم:

تا خیال آن بت قصّاب در چشم من است
زین سبب چشمم همیشه همچو رویش روشن است...
با من از روی طبیعت گر نیامیزد، رواست
از برای آنکه من در آب و او در روغن است...
ترسم آن آرام دل با من نگردد رام، از آنک
کودکی بس تندخوی و کرّه‌ای بس توسن است
بر وصالش دل همی نتوان نهاد، از بهر آنک
گر مرا روزی ازو سور است، سالی شیون است...

(۸۱۶ـ۸۱۷ غ ۴۵)

این شاهد، چنان‌که دیدیم، بیشتر مفهومی درونی و ذهنی است، و همچنان‌که شواهدمذکور گواهی می‌دهد دارای مجموعه‌ای از رفتارها و واکنشهای متضادّ یا پارادوکسی. شاهد سنایی، اگر نگوییم خود حضرت حق، دست‌کم جلوه‌ها و تجلّیهایی از صفات اوست. این تضادها را هم می‌توان منبعث از تجلیات جمالی یا جلالی، مثلاً لطف یا قهر متناوب خداوندی دانست. ماهیت شطحی یا پارادوکسی این

امور و احوال نیز، همچنان‌که در بحث از شطح و شطحیات گفتیم، برخاسته از سرشت دوگانه و دوگونهٔ تمامی پدیدارهای جهان هستی است و این نیز اصل بنیادین نگرش عرفانی. امّا تفاوت پیشگفته در چهرهٔ شاهد در شعر سنایی و نوسان آن میان زهد و عشق یا تشرّع و نفی آن، این پرسش را نیز پیش می‌آورد که: آیا این تفاوت نمی‌تواند نشانه‌ای از کشاکش یا نوسان درونی شاعر میان این دو قطب باشد؟ این را به‌ویژه از آن روی می‌گویم که سنایی پیشگام راستین شعر و به‌ویژه غزل عرفانی، آن هم در روزگاری بوده که هنوز بسیاری از هنجارهای این‌گونه شعر تثبیت نیافته و نهادینه نشده است. بنابراین و از این دیدگاه نیز شاید بتوان تفاوتها و تضادهای یاد شده را توجیه و تحلیل کرد.

باری، سخن از ویژگیهای پارادوکسی شاهد یا معشوق سنایی عارف رفت. او در غزلهای متعدّد خویش چهره‌ای کاملاً دوگانه و شطحی در یک شعر واحد از این «شاهد» عرفانی ترسیم می‌کند. غزل زیر تماماً شطحی است و بر مبنای جلوه‌هایی به‌هم آمیخته از صفات جمال و جلال یاری که فعّال مایشاء است و حکمت رفتار و کردارش با آفریده (از جمله با شاعر ما) تنها به دست خود اوست و کسی را یارای چون و چرا نه:

ای یوسف ایّام ز عشق تو سنایی — مانندهٔ یعقوب شد از درد جدایی
تا چند به سوی دل عشّاق، چو خورشید — هر روز به رنگ دگر از پرده برآیی؟
گاهی رخ تو سجده برد مشتی دون را — گه باز کند زلف تو دعوی خدایی
با خوی تو در کوی تو از دیده روا نیست — کس را بگذشتن ز سر حدّ گدایی
در وصل تو با خوی تو از روی خرد نیست — جان را ز خم زلف تو امّید رهایی
پس بوالعجب‌آسایی، وین بوالعجبی بس — کاندر همه تن کس بنداند که کجایی
پس نادره‌کرداری، وین نادره‌ای بس — کانِ همه‌ای و همه جویان که کرایی
از ما چه شوی پنهان؟ کاندر ره توحید — ما جمله توایم، ای پسر خوب، و تو مایی
آنجا که تویی، من نتوانم که نباشم — وین‌جا که «منم» ماند، تو دانم که نیایی

(۱۰۲۰ غ ۳۷۱)

به راستی آیا این آغازگر، خودْ سخن را دربارهٔ شاهد به پایان نبرده است؟ می‌بینیم که محبوبی این‌سان پرشکوه و هیمنه و چیره بر کلّ جهان هستی را در هیأت یک «پسر خوب» (زیبا) تصویر کرده، که این نیز خودْ شطحیّه‌ای بزرگ است. و مگر این از اصول نگرش عرفانی (و از مهمترین تفاوتهای آن با بینش دینی) نیست که این «مالک

ملک وجود، حاکم ردّ و قبول» را اینچنین در عالم صمیمیتْ «پسر خوب» بخوانند و او را از رگ گردن به خویش نزدیکتر ببینند؟

سرانجام، فراموش نکنیم که کلیت نماد «شاهد» و نمودها و ویژگیهای او در شعر نمادگرای عرفانی و خطّ و ربطها همان است که سنایی تثبیت و ترسیم کرده است. دیگران به‌طور کلّی در همین راه پوییده‌اند.

باری، در باب اوصاف دو جنس در شعر حافظ باید گفت: اگرچه بنمایه‌های عشق به جنس نرینه زیاد دارد، لیکن اوصاف مادینه نیز نه‌تنها کم نیست بلکه به گمان من در بالاترین بسامدی است که یک دیوان غزلیات در شرایط آن روزگار می‌تواند در بر داشته باشد. ذکر واژهٔ «دختر» برای رز و باده و تعبیر تازی «بنت العنب»، زنان لولی شهرآشوب، چاک گریبان ماهرویان، اوصاف زنانه در غزلهای متعدّد همچون: زلف آشفته و خوی کرده و... (۲۲) دررِ دیر مغان آمد یارم... (۲۳) چند بار ذکر همسرش در هیأت استعارات و تعبیراتی چون شمشاد خانه‌پرور، سروی در خانه، یاری و منظوری که خانه از او جای پری (قزوینی: رشک پری) بوده، اندامهای زنانه مثل دوشیزگی (دُردانه‌ای که سفته می‌شود، ۴۳/۴)، چند مورد ضمیر عربی مؤنث در ابیات تازی، بارها کاربرد معشوقه، مخدّره، عجوزه و... بر روی هم نشان‌دهندهٔ این بسامد بالاست، که اگرچه اغلب از مشترکات متون غزلی است، لیکن در این زمینه می‌توان قایل به یک افزونی نسبی برای حافظ شد و مثلاً پرسید: کدام شاعر بجز او در غزلهایش از همسر خود، آن هم چند بار، یاد کرده است؟

دلالتهای جنس مذکّر در شعر حافظ هم ــ علی‌الرّسم فی امثالِها ــ زیاد است، مثلاً چند بار ذکر واژهٔ «پسر»، یک بار ذکر نام «فرّخ» همراه با توصیفاتی شبیه محبوبان امرد، بارها واژه‌هایی که معمولاً مشعر بر جنس مذکّر است از قبیل بچه، طفل، جگر گوشهٔ مردم، ترسابچه، مغبچه (نک. ح ۹/۳)، بچهٔ ترکان، ترک لشکری، صنم لشکری، بت لشکرشکن، یار دلدارِ قلب‌شکن و نظایر آنها. اینها جملگی از سنن دیرینهٔ شعر پارسی‌اند که تاکنون به‌قدر کفایت از آنها بحث شده است، ضمن این‌که بهره‌گیری از آنها به خودی خود متضمّن هیچ گرایش خاصّی نیست، مگر این‌که خلاف آن ثابت شود. عجب از آنان دارم که اینها را دست‌موزهٔ سخنانی خنده‌آور و بحثهایی پایاب کرده‌اند، و گاه تشنیعها یا دفاعهایی هردو به یک اندازه چندش‌انگیز کرده‌اند؛ معرکه‌ای که از عصر پیشامشروطیت تا روزگار ما در باب سعدی، حافظ و حتی عارفانی چون مولانا جریان داشته است. شخصی به‌نام آرتور گی، که انگار فقط تحلیل

موشکافانهٔ ایشان را کم داشتیم و بحمدالله برطرف شد، حافظ را دارای عقدهٔ اودیپ معرّفی فرموده و «شاهد عهد شباب» (۱۶۵/۲) را که در «پیرانه سر» به سروقت «حافظ خلوت‌نشین» آمده تصویر مادر وی خوانده، و دستغیب، منتقد مشهور، نیز این سخنان را آن‌قدر جدّی و سزاوار پاسخ انگاشته که به نقد آن برخیزد. (مقدّمه‌ای بر حافظ، ترجمهٔ حسین فروتن، تهران: عطایی، ۱۳۴۹؛ نقد آن: حافظ شناخت، ۹۲۳-۹۲۴). به پدیداری دیگر از همین دست بنگریم، شاهکار تحلیل و دفاع، با هم: پرویز اهور حتی بیم و ابا دارد نام عشق مذکر را هم در ساحت خواجه به کار ببرد، پس با «زیباییهای مردانه» از آن یاد می‌کند و برای آن‌که پیشگاه او و به چیزی که سراسر شعر پارسی را درنوردیده آلوده نشود وظیفهٔ خود می‌داند تا به همهٔ ما حالی کند که مبادا از این مضامین دچار «کج‌خیالی» شویم زیرا «حافظ بار سنگین قصیده را بر دوش غزل گذارده» [و لابد به زعم ایشان برای نخستین بار، آن هم در سدهٔ هشتم] و «آن تعابیر، وصف شاهان و شاهزادگان است»!(کلک خیال‌انگیز حافظ ۱، ۸۶) و امّا شاعران گذشته در خصوص ذکر هریک از دو جنس، با توجّه به نگرشها، هنجارها و بازخوردهای رایج در جامعه، به‌طور کلّی وضع و موضعی دوگانه داشته‌اند: از یک سو، همچنان‌که همگان می‌دانند، بهره‌گیری از بنمایه‌های جنسیتی، خواه جنس نرینه و خواه مادینه، امکان داشته داوریها و دشواریهایی، هریک به وجهی، پدید آورد. از دیگر سو به عکس، اغراضی چون جلب ملامت، باز در باب هر جنس و هرکدام به صورتی، شاعر را به لجاج با عرف جامعه ترغیب می‌کرده است؛ حال وضعیت شاعر در قبال این دو شقِّ متفاوت و اغراض متغایر و نوسانهایی که او میان این دو حالت داشته قابل ارزیابی است، چه او ناگزیر بوده در هریک از دو حالتْ تمهیدی خاص همان حالت بیندیشد، مثلاً گاهی و به انگیزه‌ای ویژه از بنمایه‌های نرینه یا مادینه بهره گیرد و گاهی نیز اصلاً جنس را به صراحت ذکر نکند و به آن تعیّن و تمایز نبخشد.

در باب روی آوردن شاعران به جنس مذکّر، گذشته از انگیزه‌های ملامی و غیره، دلیل و حکمتی مهمتر درکار بوده که به اصول و اهداف عرفان بازمی‌گشته، و آن همان اصل «نفی تعیّن» است که پیشتر بحث آن رفت و دیدیم که در حکمت ذوقی ما به طرق مختلف سعی در فرارَوی از مرزبندیهای نامعتبر اینجهانی و وصول به جوهرهٔ مشترک همهٔ پدیدارهای آفرینش می‌شود. در باب تمایزهای جنسیّتی، شاعران عارف یا باری عرفانگرا در عمل می‌توانستند از دو شیوه بهره جویند: یکی این‌که کلاً و اصلاً جنس را ذکر نکنند (همچنان‌که گاهی مثلاً در مورد نوع باده یا عشق نمی‌کنند.) امّا این

شیوه در عمل کمتر امکان دارد و جنس غالباً بروز می یابد. در هر حال، اهل عرفان کار کمتر زیان‌آور و کمتر شبهه‌انگیز را در ذکر جنس مذکّر یافتند، یعنی آن را موافق‌تر با هدف سلب تعین دیدند همچنان‌که در زبانهای رایج جهان نیز در مواردی که چیزی یا دارای جنسیت واقعی نیست یا مؤنث نامیدن آن به هر دلیلی با مشکل روبه‌روست معمولاً مذکر خوانده می‌شود. مگر در باب حضرت حق جز این است؟ پس اهل حکمت ذوقی برای بازنمود جلوه‌های حق، از جمله شاهد نظربازی، نیز از نمادهای نرینه سود جستند. شجاعْ نامی در کتابی که قضا را در ۸۳۰ یعنی نزدیک به زمان حافظ تألیف یافته گویاترین توجیه را بر پرهیز از بهره‌گیری از جنس مادینه برای کاروبار نظر و شاهدبازی به دست داده و آن شهوانیت سرشتی در مهرورزی با زنان است: «از این سبب گفته‌اند محبّت با زنان داخل عشق نیست چرا که ممکن نگردد که زنان را به نظر دوست توان داشت و آن محبتْ مُفضِی [= محتاج] به شهوت نگردد.» (انیس الناس ۱۸۰) با این اوصاف، ذکر جنس مذکّر در این‌گونه امور و معانی به‌منزلهٔ همان عدم تعیّن از نظر جنسیتی است. حال با همین مختصر هم روشن می‌شود چرا پاره‌ای اظهارنظرها و تحلیلهای کذایی را سطحی و بی‌بهره از بنیادهای استوار نظری دانسته‌ام.

مستور و مست

درآیه: از آن زمان که چاشنی تصوّف و عرفان به مذاق شعر پارسی رسید (سدهٔ پنجم) نبردی فراگیر در عرصهٔ این شعر میان دو گروه درگرفت که پیوسته و بی‌گسست حتی تا روزگار ما و اشعاری که به تقلید از پیشینیان سروده می‌شود نیز تداوم یافته است. این دو گروه یا دو طیف را از زبان خود خواجه «مستور» و «مست» می‌خوانم و بر آنم که ریشه و پیشینهٔ همهٔ آیینها و طریقتها به این دو می رسد:

۱. مستور، شامل هرآنچه در طیف و طبقهٔ زهد قرار می‌گیرد، مثل زاهد، واعظ، شیخ، ناصح، ملامتگر، قاری، نوحه‌گر، مفتی، فقیه، قاضی، محتسب و امام شهر؛ متعلقات زهد چون خرقه، دلق، مرقعه، مزوّجه، دستار، طیلسان، سبحه، سجاده، منبر، محراب و قبله؛ مکان این طایفه از قبیل خانقاه، صومعه، مسجد و مدرسه؛ آنچه اهل آن و یا در پی وصول به آن‌اند همچون ایمان، دین، صلاح، سلامت، عافیت، ورع، تقوی، پاکدامنی، نام و ناموس، توبه، امر و نهی، بحث حلال و حرام، طهارت، بهشت، تکفیر،

تفسیق، تشنیع و علم (به معنای خاص دینی)؛ صوفی و متعلقات او مثل شطح و طامات، کرامات، دعوی شفابخشی با نظر و نفس صدق، تواجد، سماع، پایبازی و غیره نیز گهگاه در همین شمار است.

۲. مست، دربردارندهٔ هرآنچه نقطهٔ مقابل زهد است از عشق و جمال، بی‌خویشی، جنون، بی‌پروایی، خرق رسوم و قیود ظاهر، رهایی از نفس و تعلقات آن، وارستگی، رندی، قلندری، خراباتیگری، قلاشی، لاابالیگری، باده‌خواری و تمامی احوال و عوالم مستی، رویکرد به دردکشان بی‌زر و زور، عوالم مغان، بدنامان فارغ از ننگ و نام و پسند عرف، عالَم ترسایان و ترسابچگان، کفر و بی‌ایمانی، نفی ریاست و مقامات دنیوی، طرد ریا و عُجب و خودبینی حاصل از زهد، طرد تعصبات مذهبی و مسلکی برای وصول به جوهرهٔ مشترک ادیان و آیینها، تأکید بر تمامی مظاهر جمال از نظر به خوبرویان و عشق و مغازله با آنان با عنوان نظر و نظربازی، شاهدبازی، و خلاصه هرآن چیزی که با توجه به عرف و عادت یک جامعهٔ دین‌باور موجب جلب ملامت و تلقی منفی می‌شود، از بستن انواع فسوق و فجور بر خویش و...

این معرکهٔ همیشگی اگرچه نمی‌تواند «هنجار» (مطابق تعریف کلمه و آنچه در مباحث قبلی بیان گردید) باشد و بیشتر عوالمی ذوقی، عاطفی و تخیّلی است، لیکن عملاً در حکمت ذوقی ایرانی به گونه‌ای منزلت هنجار یافته است. دلیل این‌که اینها را از هنجارهای ثابت و مستقر جدا انگاشته‌ام این است که در داخل هریک از این دو طیف کلّی، تفاوتهایی در راه و روش یا خلطها و تداخلهایی میان رویکرد و معاملت فرقه‌ها وجود دارد که عملاً سبب عدم تشخّص و تمایز کامل هرکدام از یکدیگر و عدم امکان درک مفهومی روشن از نام و عنوان هریک از آنها می‌شود. مثلاً اهل زهد در اشعارشان گهگاه خود مدّعی عشق و مستی و جمال‌دوستی‌اند و حتی گاه تفوّه به مفاهیم و مصطلحات طایفهٔ دوم می‌کنند. وقتی زاهدان چنین دعویهایی دارند صوفیان به طریق اولی ابایی از به کارگیری این معانی ندارند، و هردو گروه گاه خود را در شعرْ رند، خراباتی، بی‌پروا، قلندر و غیره می‌خوانند، و باده و تمامی احوال و متعلقات آن در موارد فراوان از مشترکات هردو طیف است. همچنین می‌دانیم که ملامتیان، به‌رغم تجاهر به فسق، در عمل افرادی پارسا و زهدپیشه بوده‌اند، و گاه به افراط نیز. آنان هم که در عالم شعر خود را قلندر و رند و غیره خوانده‌اند چه بسا به همین سان زندگی واقعی‌شان مقرون به تعبّد و طاعات بوده و فرسنگها با جلوه‌های شاعرانه‌شان فاصله داشته است. اما همین زهد و شرع، که پیشتر افرادی چون

ناصرخسرو این‌همه آن را ستوده و بدان بالیده‌اند، در شعر غالباً و در غزل یکسره مردود و مطعون واقع می‌شود. حتی سنایی، که در قصاید یا مثنویهایش زهد و پرهیز و پارسایی را بزرگ می‌دارد، در غزل به طرد و نفی آن می‌پردازد. نظامی، با آنکه اغلب ستایندهٔ زهد و رسوم شرع است، مایل است که نوع زهد خود را از زاهد جدا سازد. مثلاً وقتی ناگاه وارد بزم می و مطرب قزل‌شاه می‌شود و شاه به احترام او بی‌درنگ امر به برچیدن آن بساط می‌کند می‌گوید:

شکوه زهد من بر من نگه داشت		نه زان پشمی که زاهد در کُله داشت

(خسرو و شیرین ۴۵۲)

آری، مسئله این است که نه زهد با تصوّف و عرفان (که در شعر غالباً نقطهٔ مقابل همدیگر قرار می‌گیرد) در اصل و بنلاد باورها دو چیز رویاروی یکدیگر است، و نه رندی و قلندری و دیگر مفاهیم مشابه یا متقارب آن در ذات خود خالی از جوهرهٔ ترک دنیا و متاع و اَطماع آن است. در ادامه نیز خواهیم دید که در مورد هریک از دو قطب یاد شده چه نظرها و ملاحظات و اعتباراتی اعم از مثبت و منفی وجود دارد که به راستی مرزبندی و تعیین و تعریف حدود اینها را دشوار و گاه ناممکن می‌کند.

و امّا در سطح و ساحتی والاتر و فلسفی، آنگاه که شاعر از فراسو به این معرکهٔ به‌ظاهر خونین در عرصهٔ ذوق و شعر می‌نگرد، این هردو سوی قتال را از یک قبیله می‌بیند، در بیتی چنین ژرف:

مستور و مست، هردو، چو از یک قبیله‌اند
ما دل به عشوهٔ که دهیم، اختیار چیست؟

می‌بینیم که خواجه آگاهانه واژهٔ عشوه (فریب) را برای این نزاع به کار می‌برد. او خود را، و کلاً آدمی را، در اختیار هریک از دو طریق و فریقْ مسلوب‌الاختیار می‌بیند و این را که کدام درست یا نادرست است موکول و موقوف به داوری انجامین می‌کند:

نقش مستوری و مستی نه به دست من و تست
آنچه سلطان ازل گفت بکن، آن کردم

و:

حکم مستوری و مستی همه بر خاتمت است
کس ندانست که آخر به چه حالت برود

بر همین مبناست که از محبوب می‌خواهد:

چو مستم کرده‌ای، مستور منشین		چو نوشم داده‌ای، زهرم منوشان

آری، می‌گوید: تو خودْ مرا مست و زیبابین آفریده‌ای؛ پس دلیل روی پوشیدن چیست؟

نکتهٔ مهم دیگر این‌که: اساساً در حکمت ذوقی، به‌ویژه در عالم غزل، از رند، قلندر، خراباتی و غیره چهره‌ای مثبت حتی قدسی ترسیم شده، و بالاترین مبالغه و یکدست‌ترین وجه نیز از آن خواجه است. اهل عوالم شعر، از آن روی که عملاً و عادتاً بسی چیزها را از نگاه حافظ می‌نگرند، بهتر است همواره به تفاوتهای عمده میان عوالم ذوقی و واقعیت بیرونی و اجتماعی توجه داشته باشند و از خطرات و شبهات حاصل از خلط این‌دو بپرهیزند. شکّی نیست که غرض اصلی وابستگان حکمت شاعرانه، از سنایی (که آغاز راستین رویارویی دو طایفهٔ یاد شده از شعر به‌ویژه غزل اوست) تا حافظ و دیگران هدفی عظیم و مقدّس یعنی ساختن فرهنگی راستین و همگون با سرشت پاک بشری است، و درست از همین روی است که حافظ تقریباً در تمامی احوال و آنات حیات ما حضور دارد، لیکن پیداست که برای درک چهرهٔ واقعی و کاملاً متفاوت هریک از گروههای پیشگفته گزیری از رجوع به منابع تحقیقی و علمی نخواهد بود. این نگارنده نیز پیداست که طبق معمول تنها به آنچه از شعر برمی‌آید نظر دارد و الباقی را فرع می‌انگارد.

دیگر این‌که: در سراسر سده‌های اسلامی، به‌ویژه از حدود سدهٔ پنجم و ششم، که شعر پارسی وارد عرصهٔ معرفت و معنویت عارفانه می‌شود، یک شعار بزرگ در تمامی عرصه‌های علم‌آموزی حکمفرماست: دانش لزوماً و قطعاً می‌باید در خدمت تعالی روح انسان قرار گیرد و اتکا به نفس علم بدون توجه به این غایتْ چیزی جز وزر و وبال یا لغو نیست. پیشتر هم دیدیم که سعدی در پایان غزلی عارفانه، این شعار و روح کلّی علوم و معارف را به موجزترین بیان بازگفته:... علمی که ره به حق ننماید جهالت است (غ ۵۵). بنابر این اصل، هرگونه دانش و آموزه‌ای و زهد و عقیدت و اخلاقی تا به آنجا فرامی‌رود که نقشی جز «او» در وجود و درون آدمی بازنماند. از سوی دیگر و در عالم ذوق و زیبایی می‌بینیم که چگونه تمامی حاصل این «علم و فضل» چهل‌ساله با یک نگاه «نرگس مستانه» به یغما می‌رود، و چگونه «هزار جامهٔ تقوی و خرقهٔ پرهیز» فدای یک لحظه نگریستن بر سینه‌ای مرمرین و برون زده از چاک پیرهن یک لولی ماهروی و شاید مست و خوی‌کرده می‌شود. به راستی پارادوکسی غریب، البته در نگاه نخست، میان آن اصل و غایت و این نگرش عاشقانه و بی‌پروا خودنمایی می‌کند. امّا از یک نظر اگر ضلع نخست یعنی روح زهد و اعتقاد و

معرفت دینی و چیرگی آن بر همهٔ شؤون زندگی گذشتگان ما نبود آیا این پارادوکس عجیب (ولی البته لطیف) هرگز پدید می‌آمد؟ گمان هم نکنیم که شاعری چون حافظ این‌گونه تابوشکنی را با فراغ بال و بی‌دغدغه نسبت به باورهای دینی خویش یا عرف جامعه‌ای دین‌باور صورت می‌دهد، زیرا همزمان ترس و وسواسی نیز دارد: ترسم آن نرگس مستانه به یغما ببرد. درست در چنین بافتی است که پارادوکس یاد شده معنی و شدّتی بیشتر می‌یابد. پیداست در محیطهایی که غلبهٔ اندیشهٔ دینی و درگیریها و تنگناهای ناشی از آن زیاد نیست طبعاً ضلع دوم پارادوکس هم به آن شکل تشکیل و تشدید نمی‌شود که از یک نگاه آنچنانی و ظاهراً گذرا به یکی از نمودهای زیبایی یکچنین برخوردی میان زهد و لذّات حیات یا باری وسوسهٔ آن پدید آید. برای درک این موضوع که چگونه کمترین لمحه از حس لذت و زیبایی و وسوسه، بالاترین حساسیت و خوف و خطر را برمی‌انگیزد، و اساساً برخورد فراگیر و دراماتیک میان دو طیف مستور و مست، باید خود را به‌جای پروردگان مدارس دینی در محیطی پر از احتساب و نظارت و گرفت و گیر گذارد، وگرنه دریافت مفهوم و لطف فراوان «دزدیده در شمایل خوب کسی نگریستن» (سعدی) ناممکن خواهد بود.

در ادامهٔ این بخش خواهم کوشید تا خطوط چهرهٔ پیروان مستوران و مستان را، آن‌گونه که در حکمت ذوقی بازتافته است، ترسیم کنم. مبنای تقسیم‌بندی نیز همان است که از شعر خواجه برمی‌آید، بدین‌سان که از پنج گروه که در اشعار او از همه برجسته‌ترند دو گروه زاهد و صوفی را در سلک مستوران نهاده‌ام و سه گروه ملامتی، قلندر و رند را درشمار مستان.

۱. زاهد غرور داشت

«بدان که مردم مؤمن چون خواهد که ذوق طریقت بیابد و به فایدهٔ حیوة خویش رسد باید که در فضول دنیا زاهد شود و دل از حبّ حطام او و قید حرص زخارف خلاص دهد و روی به مهمّ دین آرد، که دنیا خانهٔ آفت و منزل محنت و محل غرور و فنا و مقام رنج و عناست [...] به قول مهتر (ع): حـلالُها حِسابٌ وَ حرامُها عذابٌ.» (التصفیة فی احوال المتصوّفة ۵۹ـ ۶۰) «به سابقه و عاقبه بینا شود، بداند که هرچه فناپذیر است طلب را نشاید.» (همان ۶۱) «بدانک زهد از جمله مقامات سَنیّه و مراتب عَلیّه است چنانک در خبر است: مَنْ اُعْطِیَ الزُّهْدَ فِی الدُّنیا فَقَدْ اُوتِیَ خَیراً کثیراً [...] مقام

زهد، ثالث مقام توبت و ورع است.» (مصباح الهدایة ۳۷۳) «بدان که زاهد را سه درجه است: یکی آن‌که دنیا [از دنیا؟ ـ م] دست بدارد و دل با وی می‌نگرد ولیکن مجاهده و صبر می‌کند. و این را "متزهّد" گویند، نه زاهد، ولیکن اول زهد این بود. دوم آن‌که دل با وی ننگرد ولیکن با زهد می‌نگرد و زهد خویش کاری می‌داند. و این "زاهد" است ولیکن از نقصان خالی نیست. درجهٔ سوم آن‌که در زهد نیز زاهد باشد یعنی که زهد خویش نبیند و آن کاری نداند.» (کیمیای سعادت ۲، ۴۴۱) غزالی مصادیق قناعت را چنین برمی‌شمارد: «خوردنی و پوشیدنی و مسکن و خَنورِ [آلات و ظروفِ ـ م] خانه و زن و مال و جاه» (همان ۴۴۳) «زهد خایفان: یعنی از خوف آتش دوزخ؛ زهد راجیان: یعنی به رجا و امید بهشت و نعمات آن جهان؛ زهد دوستان: نه از خوف، نه از رجا بلکه از جهت دوستی خدای.» (الانسان الکامل ۳۳۳)

اینها اندکی بود از انبوه تعاریف زهد و زاهد، که تنها بدین لحاظ نقل شد تا سنجش با آنچه عرصهٔ شعر به‌ویژه غزل را فراگرفته است آسانتر باشد.

و امّا حافظ صفاتی را برای زاهد، شیخ و واعظ (که در حقیقت همان زاهد است جز این‌که از طریق مجالس وعظْ بیشتر با عامّهٔ مردم محشور و لذا ارتباطش با کانونهای قدرت بیشتر است) ذکر می‌کند که برخی به سرشت اینان بازمی‌گردد و برخی به رفتارها و جلوه و وجههٔ اجتماعی‌شان. ذکر شماری از آنها مقدّمه‌ای است برای بحث در چگونگی نگاه حافظ به قشری که قضا را او خود از میان آن برخاسته و آموخته و پروردهٔ علما و معاریف آن بوده است تا در مقام سنجش با تعاریف ببینیم که چرا زاهد یکچنین جلوه‌ای در شعر وی یافته است: عیبجویی و سرزنش این و آن و در پوستین آزادگان افتادن، ظاهرپرستی، فریب خلق با ذکر نعم آنجهانی، بدخویی و ترشرویی و گرانجانی، غرور و خودبینی، کسی که توبه می‌فرماید و خود نمی‌کند، اگر هم توبه کند از مشاهدهٔ حظوظ و لذات دیگران از توبه پشیمان می‌شود، کوته‌فکری و بی‌همتی و اندیشیدن به عمل خود و جزای آن به مثابت تجارت، آن‌که از جلوه‌های زیبایی و مهر می‌گریزد چرا که خود را در برابر آنها آسیب‌پذیر می‌بیند، منع عشق و جمال و عوالم ذوقی، تزویر و ریا در عین ارتکاب انواع فسق نهانی، کسی که شحنه و محتسب را به‌عنوان بازوی اجرایی برای اِعمال نفوذ و قدرت در اختیار دارد، از همدستی و همکاسگی با ارباب قدرت ابایی ندارد، گاه اهل ناز و کرشمه و چشم و ابرو انداختن با پسران خوبروی از سر منبر نیز هست، و ویژگیهایی دیگر که در ابیات بدون ذکر نام زاهد و شیخ و واعظ می‌آید.

این دوگانگی شگفت‌انگیز تنها یکی از شکافهایی است که به دست شاعرانْ میان عوالم شعری و واقعیات بیرونی به سود هرچه گرمتر شدن بازار شعر ایجاد شده و در آینده نمودهای بیشتری را نیز از آن خواهیم دید. پیداست شاعرانی که حافظ فقط یکی از آنهاست در پیگیری هدف معرکه‌آرایی در شعر، کمتر به آنچه به واقع در محیط آنان جریان داشته و یا به نقد منصفانه و معقول قضایا و دیدن نیک و بد اقشار و افراد در کنار یکدیگر توجه نشان داده‌اند. در حقیقت هرآنچه سرشت شعر به‌ویژه غزل به آنان گفته همان را بی‌کم و کاست و بی‌چون و چرا اجرا کرده‌اند؛ اگرچه خواهیم دید که غرض و غایت این وابستگان حکمت ذوقی نه صِرف جذاب‌تر و دراماتیک‌تر ساختن شعر بلکه پیگیری فرایندی پیوسته و بی‌گسست از پیشبرد آرمانهای اخلاقی و انسانی بوده که از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم (از سنایی به این سو) در سلک و کسوتی نوآیین، یعنی همین شعر آمیخته به معرفت عارفانه، جریان داشته است. شکّی نیست که این‌گونه معرفت، همه‌چیزش تابع نگرش آرمانی است و در دو قطب «همه یا هیچ» جریان دارد که کمتر با حدّ میانه سازگار و خویگر است و اساساً همه‌چیز جهان را بر پایهٔ دو بن متضاد از نیک و بد مطلق می‌بیند. بنابراین از شعری نیز که، خواه بیش و خواه کم، در هر حال تحت تأثیر چنین نگرشی است نمی‌توان انتظار داشت که همچون شعر دوران خردورزی سدهٔ چهارم و پنجم به نقد و تفکیک و تمییز امور و احوال بر مبنای نسبیت حاکم بر واقعیات از نظرگاه شاعر بپردازد. درست از همین روست که مبالغه‌آمیزترین صفات، اعم از نیک و بد برای هرآن چیز و هرآن کس که دلخواه یا نادلخواه شاعر است به‌کار می‌رود تا آنجا که جهانی در شعر قطع نظر از دنیای برون پدید می‌آید. این در حقیقت سرشت حکمت ذوقی و قانون نانوشتهٔ آن است و تمامی مبالغات در جهت مثبت یا منفی از آن مایه می‌گیرد. واقعیات عملی در عالم شعر هم این قاعده را تأیید می‌کند، چنان‌که خواهیم دید آن شاعرانی که بیشتر با دید خردورز و نسبی‌اندیش به جهان می‌نگرند (مثل سعدی و سیف فرغانی) در زمینهٔ مضامین حول زاهد، قلندر و رند هرگز به اندازهٔ شاعرانی چون خواجه و امثال او که این هنگامه را با مبالغات خود گرم کرده‌اند توفیق نیافته‌اند. (در خصوص سعدی، مراد فقط مضامین پیرامون ستیز با شخص زاهد و واعظ و صوفی است، وگرنه بسیاری از ابیات او در باب تقابل عشق با تزهّد و تعبّد و تحفّظ از لطیفترین اشعار در این باره است.) باری، توفیق در مضامین مربوط به ستیز با زاهد، صوفی و غیره در درجهٔ نخست به طبعی گرم و چالشگر و گزافه‌رو یا به‌اصطلاح «به‌سیم‌آخرزننده» نیاز

دارد. درست از همین روی و با همین نگاه است که حافظ بسی بیش از آن‌که به خود زهد بپردازد به زاهد می‌تازد یا به جای تصوّفْ شخص صوفی را آماج انتقاد قرار می‌دهد چرا که افراد و مصادیق این یا آن مکتب و طریقت را آسانتر می‌توان هدف انتقاد قرار داد و آنها را از اصل و نفس مکتب و آیین ایشان (که طبعاً بر پایهٔ آرمانهایی نیک پدید آمده است) جدا و به دلخواه خود با آنان رفتار کرد. همچنین اگر شعر پارسی از میان دو مکتب یا گرایش تصوّف و عرفان که عبارتند از نوع عابدانه، که متمایل به زهد و تعبد است (معاملت عرفایی چون معروف کرخی، جنید بغدادی و ابن خفیف شیرازی) و نوع عاشقانه، که بر بنای مستی و شیدایی و بی‌پروایی در عشق است (طریقت امثال بایزید بسطامی، حلاج و روزبهان شیرازی) از این یک تأثیر پذیرفت و تجلیل کرد، و از دو نقطهٔ تأکید این دو در باب احوال عارفانه، یعنی به ترتیب «صحو» یا هشیاری پس از مستی و «سُکر» یا مستی و بی‌خویشی، جانب دومی را گرفت، دلیل را دقیقاً باید در همین سرشت شعر عارفانه و آرمانگرایی و مبالغه‌دوستی شاعران یاد شده جستجو کرد.

بد نیست در همین باره به بحثی که میان عارفان در التزام یا عدم التزام عارفِ واصل به احکام شرع جریان دارد نیز اشارتی برود. بسیاری از عرفا اهتمام بسیار به مواظبت شرع و طاعات و تعبّد داشتند. ابن خفیف روزی هزار رکعت نماز می‌کرد. (رسائل خواجه عبدالله انصاری ۲۵۳-۲۵۴) خود خواجه عبدالله نیز فقیه و محدّث و از این نظر بس سختگیر بود. (ارزش میراث صوفیّه ۸۳-۸۴). حتی برخی از اصحاب سکر نیز چنین بودند، چنان‌که حلّاج حج می‌گزارد و روزی هزار رکعت نماز به جای می‌آورد. اما گروهی دیگر التزام به شرع را برای کسی که به مقصد رسیده ضروری نمی‌شمرده‌اند. ابوسعید ابوالخیر نه‌تنها بر منبر اشعار عاشقانه می‌خواند بلکه مجالس قوّالی داشت و از مریدان می‌خواست تا اگر در آن اثنا بانگ اذان شنیدند به‌جای ایستادن به نماز به رقص و سماع ادامه دهند. مریدان را نیز گاهی از سفر حج بازمی‌داشت. (همان‌جا) بایزید، وقتی دید خلقی انبوه به پیشباز او آمده‌اند، در پی اغراض ملامی و برای خوار کردن خویش در نظر آنان و پرهیز از اعجاب به نفس، در رمضان روزی به خوردن نان ایستاد. (نک. کشف المحجوب ۷۲-۷۳.) و اما غزل پارسی، قطع نظر از این اختلاف اقوال، به اقتضای طبیعت شعر عارفانه، یکسره از تندروان و بی‌پروایان بی‌اعتنا به‌احکام شرع پیروی کرد و زاهد را چونان موجودی همیشه محکوم نگریست. لیکن پیداست این‌گونه نگاه و گرایش، از روزگار سنایی تا پایان سدهٔ نهم که دوران اصالت و

روایی حکمت ذوقی است، از جهت اغراض شاعرانه است، و نه نفس عدم التزام در عمل. امّا پس از آن و در عصر مکتب مشهور به هندی به دلیل نزول سطح فرهنگ و آگاهی شاعران، که اغلب از افراد میانه‌حال به پایین بودند، به صِرف ستیز با شرع و قشر روحانیت مستقر در آن ایام (تحت عنوان «سعهٔ مشرب») می‌گراید. (بسیاری از موارد استعمال «مشرب» و «وسعت مشرب» در حدود عصر صفویه و تیموریهٔ هند چنین مدلولی دارد.)

باری، اگرچه زهد و دیانت و پیروی از شرع به مفهوم پاک و پیراسته از ریا و تحمیق آن در ادب پارسی ستایندگانی همچون ناصرخسرو، سید حسن غزنوی و قوامی رازی داشته و به‌طور کلّی هیچ شاعری از چنین زهدی بدگویی نکرده، لیکن زهد آمیخته با ریا، سیادت‌طلبی، دعوی، غرور و بدخویی در شعر پیش از سنایی نیز منتقدانی پرشور و سرسخت همانند ناصرخسرو و خیام داشته است لیکن سنایی، به‌رغم ستایش از تزهّد و تشرّع، به‌ویژه در قصاید حکمی و اخلاقی‌اش، در غزل پارسی، پیشوای همان موضع انتقادی و حتی ستیزه‌گرانه‌ای می‌شود که از آن زمان باز همواره در غزل حضور داشته است و خواهیم دید که به مرور شدت می‌یابد و تا مرزهای افراط نیز فرامی‌رود. این مرزبندیها و صف‌آراییها میان مستوران و مستان در غزل به صراحت صورت می‌گیرد؛ سنایی:

زاهدان و مصلحان مر نزهت فردوس را
وین گروه لاابالی، جان عشق‌انگیز را
(دیوان ۲۶)

هم او:

تسبیح و دین و صومعه آمد نظام زهد
زنّار و کفر و میکده آمد نظام عشق

(همان ۳۳۷؛ گفتنی است در دیوان طبع مدرّس رضوی هردو شعر اخیر جزء قصاید آمده در حالی که غزل است. همچنین در مقالات شمس تبریزی ۱، ۱۶۰ در لخت دوم به جای «نظام» آمده است: قوام.)

عماد فقیه:

دو مقام است که با هم نشود جمع، عماد
مذهب عاشقی و منصب شیخْ‌اسلامی
(دیوان ۲۶۸)

سرانجام، حافظ:

راز درون پرده ز رندان مست پرس
کاین حال نیست صوفی عالیمقام را

(قزوینی: زاهد؛ البته صوفی زهدپیشه نیز چون زاهد در شمار مستوران است.)

مستوری چنان‌که گذشت متفرّعات متعدد نیز دارد، از جمله قُرّایی؛ عراقی:

از توبه و قرّایی بیزار شدم، لیکن — از رندی و قلّاشی بیزار نخواهم شد
(کلیات ۱۸۷)

و:

ز بند زهد و قرّایی برستم — نه مرد زرق و سالوس و ریایم
(همان ۲۴۳)

نوحه‌گری نیز (به‌عنوان شغلی خاص برای گریاندن در سوگ، که امروز «مدّاح» می‌گویند) چنین است. مولانا نوحه‌گر را هم در طیف مقابل عاشقان می‌گذارد:

نوحه‌گر باشد مقلّد در حدیث — جز طمع نبود مراد آن خبیث
نوحه‌گر گوید حدیث سوزناک — لیک کو سوز دل و دامان چاک؟
(مثنوی ۲، ۲۷۴)

در سدهٔ هفتم، زهدستیزی در غزل در سنجش با قبلْ بسامد و شدتی بیشتر می‌یابد، اگرچه در مجموع هنوز معتدل‌تر از بعد است و زهد و پارسایی به مفهوم مثبت آن (به‌عنوان نخستین مبنا و مرحلهٔ وصول به معرفت) بی‌بهره از گراینده و ستاینده نیست. لحن مخالفتها با آن نیز آرامتر و صبغهٔ آن اصولی‌تر است، چنان‌که از برخی نمونه‌ها برخواهد آمد.

عطار زهد و کفر را یکسان می‌شمرد:

چو محض زهد کردن کفر دیدم — به صد حیله ز زهد و کفر رَستم
(دیوان ۳۵۳)

به‌نظر می‌رسد دلیل این تلقّی، هم خودبینی و خودرایی و غرور ناشی از زهد است، که زاهد آن را هدف و غایت طاعات می‌داند و به رخ خلق می‌کشد، و هم نوعی ریا (شرک خفی) به سبب پنهان کردن عشق و ننگریستن به پرتو جمال حق، که بی‌پرده از در و دیوار در تجلی است. سعدی هم، درست از همین روی، زهد پیدا را کفر پنهان می‌خواند. او نیز بر آن است که زاهد دایماً درحال نهان کردن حقیقتی آشکار و آفتابی است که خود دلیل خویش است و قرار دادن وسیله (زهد و عبادت) در مقام غایت:

زهد پیدا کفر پنهان بود چندین روزگار
پرده از سر برگرفتیم آن‌همه تزویر را
(غ ۱۰)

مولانا فرق زاهد و عاشق را با جناسی گویا میان «رحم» و «زخم» بیان می‌کند؛ فرقی که ظاهراً در دو نقطهٔ حقیر است، امّا در باطن فاصله‌ای نجومی میان این دو هست:

زاهد چه جوید؟ رحم تو، عاشق چه جوید؟ زخم تو
آن مرده‌ای اندر قبا، وین زنده‌ای اندر کفن
(کلیات ۴، ۱۰۹)

حال به بیان لطیف عراقی از این تفاوت بنگریم (در یک ترجیع):

ساقی، بده آن می طرب را　　　بستان ز من این دل غم‌اندوز
آن رفت که رفتمی به مسجد　　　اکنون چو قلندران شب و روز
در میکده می‌کشم سبویی
باشد که بیابم از تو بویی
(کلیات ۱۳۴)

در زاهدیّه‌های سعدی بیشتر روح اعتدال حاکم است و کمتر نشانی از آن لطف و آن فضای گرم و انگیزش عاطفی مضامین مشابه حافظ دیده می‌شود. تندترین سخنان سعدی در این باره از این حدود فراتر نمی‌رود:

عاشقان دین‌ودنیاباز را خاصیّتیست
کان نباشد زاهدان مال‌وجاه‌اندوز را
(غ ۱۲)

در این بیت، زاهدان و متشرّعان را بدون ذکر نام، افرادی می‌داند که نظر به جمال را ناروا ولی خون دیگران را به آسانی مباح می‌شمرند:

جماعتی که نظر را حرام می‌گویند　　　نظر حرام بکردند و خون خلق حلال
(غ ۳۴۷)

زاهدان سعدی هنوز ذوق نگریستن به زیبایی، اگرچه در نهان، دارند:

غلام همّت شنگولیان و رندانم　　　نه زاهدان، که نظر می‌کنند پنهانت
(غ ۱۴۸)

امّا آیا می‌توان گفت آن ذوق سرشار و بس لطیف که بایستهٔ «دزدیده در شمایل خوب او نگریستن» (به قول خود او) است در چنین تشرع‌مآبانی یافت می‌شود؟ آیا

شیخ در اینجا قدری با زاهدان از در تعارف درنیامده است؟

به گمان این نگارنده تنها زمینه‌ای که سعدی در غزل خویش توفیقی در آن نیافته همین مضامین زاهدیه و واعظیه و رندیه است (به علاوهٔ شعر مغانه، که اصلاً ندارد). دلیل آن را شاید بتوان چنین بیان کرد که مطابق آنچه سعدی‌شناسان می‌دانند اعتدالی همیشگی و همه‌سویه در طبع سعدی مشهود است که از او چهره‌ای بسیار خردورز و برخوردار از ویژگی نسبی‌اندیشی ساخته است که می‌کوشد تا جایگاه هر چیز و هرکس را چنان‌که هست و بی‌کاست و فزود بازشناسد. پیداست از صاحب چنین تفکر و روحیاتی نمی‌توان انتظار هنگامه‌گیری‌های پرشور و هیجان و چالشهای تند و تیز داشت. امّا از نگاهی تاریخی هم باید به قضیه نگریست، بدین‌سان که در سدهٔ هفتم هنوز قدرت و نفوذ و استیلای اقشار و نهادهای مذهبی و نظارت و احتساب همراه با گرفت و گیرها و تکفیر و تشنیع‌ها به اندازهٔ سدهٔ هشتم (به صورتی که در منابع و پژوهشهای مربوط به عصر حافظ می‌بینیم) نشده، همچنان‌که خودکامهٔ ریاپیشه‌ای چون امیر مبارز پیدا نیامده که یک‌تنه هیمه‌کش هنگامه‌ای پرگیرودار در نیمهٔ دوم همان سده باشد.

و امّا در سدهٔ هشتم، هم کمیت این‌گونه مضامین فزونی می‌گیرد و هم از نظر کیفیتْ شدت و حدّتی چشمگیر در این زمینه روی می‌نماید، آنجاکه دیوان هریک از غزلسرایان را از هرجا که باز کنید به احتمال بسیار نگاهتان بر اشعاری در باب ستیز زاهد و واعظ و فقیه و محتسب و دیگر اعضای این طیف با عاشق و مست و رند و قلندر و خراباتی یا تضاد میان دین و ایمان و عقل و صلاح و عافیت با کفر عاشقانه و جنون و شیدایی و لاابالیگری و امثال اینها فرود خواهد آمد.

شاید بتوان گفت که زهدستیزی در آن روزگار همان‌قدر نشانهٔ فرزانگی شمرده می‌شد که ورود در مسایل سیاسی در عصر ما علامت روشنفکری. همچنین اگر در بسیاری از این دست مضامین در پیش از این سده زمینه‌ای از تضاد ایدئولوژیک را در درجاتی مختلف از آشکاری یا پوشیدگی و گاه با گونه‌ای استدلال دربارهٔ چگونگی گزینش گوینده میان هریک از دو فریق مشاهده می‌کنیم، در سدهٔ هشتم، به‌ویژه از عصر مبارز به بعد، این‌دو گویی خصم خونی و فطری یکدیگرند و مخاطب شعر با دو راه و رسم کاملاً متباعد و وفاق‌ناپذیر سروکار دارد، و نه دو معاملت یا دو ساحت مختلف از پرستش پروردگاری یگانه. درگرماگرم این کارزار، یک طرف که آراسته به سلاحی به نام شعر است به طرف ظاهراً خاموش و بی‌دفاع به این بهانه که عاشقان

مست را آماج تکفیر و تحقیر و تشنیع ساخته است می‌تازد (و حتی برخی شاعران این سده ـ البته نه حافظ ـ دشنامهایی را نیز در حق او روا می‌شمرند) تا بدان‌جا که مخاطب شاید از خود بپرسد: به راستی چه دوزخی برپا می‌شد اگر مستان و مستوران با یکچنین شور و شغبی در دنیای عمل و واقع نیز با یکدیگر درمی‌آویختند. این نبرد در پهنه‌ای به نام سخن پارسی، درست در روزگاری به بیشترین شدّت و حدّت خود می‌رسد که قضا را بیشترین قدرت و شدّت عمل و قهر و غلبهٔ نهادهای دینی، اعمّ از نظام آموزشی و عوامل اجراییِ دینی همچون دیوان احتساب و اِشراف و شحنگی، تا بدین مقطع در همین ایّام بوده است. شاید بیراه هم نباشد که بگوییم شاعران عصرْ دق‌دلی را که از این نهادها داشته‌اند بر سر موجودی به نام «زاهد» خالی کرده‌اند. زیرا به‌نظر نمی‌رسد روحانیت عصر هنوز به یک قشر مخصوص، ممتاز و مستقر (چون ایّام صفویه) بدل شده باشد. در هر حال، این چیرگی نهادهای دینی و اختلاط و ائتلاف میان آنها و دستگاههای حکومتی سبب می‌شود تا در شعر خواجه یک رشته مضامین جدید با صبغهٔ انتقادی پدید آید که به‌نظر می‌رسد دست‌کم در غزل بی‌سابقه باشد و در آنها افرادی از زیرمجموعهٔ نهادهای دینی، همدست و همکاسهٔ حکومتگرانی چون پادشاه، قضات و شحنگان شناسانده می‌شوند؛ امری که واقعیات تاریخی و وقایع عصر شاه شجاع نیز آن را تأیید می‌کند. چنین می‌نماید که ذهن شاعر نیز مدتها با آن درگیر و دل او از پیوند دین (گوهر همواره ارجمند در نظر او) با دولت سپنجیِ جهان خونین بوده است:

واعظ شحنه‌شناس این عظمت گو مفروش
زان که منزلگه سلطان دل مسکین من است

واعظ شهر چو مهر ملِک و شحنه گزید
من اگر مهر نگاری بگزینم، چه شود؟

احوال شیخ و قاضی و شرب‌الیهودشان
کردم سؤال صبحدم از پیر می‌فروش...

اساساً دلیل بسامد بیش از اندازهٔ مضامین زهدستیزی در شعر این سده، از جمله حافظ (که واژهٔ «زاهد» را به تنهایی ۳۷ بار، مطابق فرهنگ‌بسامدیِ مِنِگینی، به کار برده) و نیز شدّت بی‌سابقهٔ آن را باید در اشتغال مفرط ذهن فرزانگان این روزگار به این موضوع جستجو کرد. آن اعتدال نسبی شعر سدهٔ هفتم از این بابت، که غالباً در نهایت به صورت موضع انتقادی و اصولی شاعر در قبال اعضا و اجزای طیف مستوران نمود

می‌یافت، در سدهٔ هشتم به‌گونه‌ای چشمگیر به سمت اِسناد انواع و اقسام صفات نکوهیده و حتی زشت گرویده؛ گو این‌که برای شعر خواجه این امتیاز در این مقولهٔ خاص بس که آلودهٔ این‌گونه گزافه‌روی‌ها نگردیده است. برای اثبات مدّعا می‌توان طنزهای طربناک او را در این باب و صفات و ویژگیهایی را که از ابتدای این مقال تاکنون برای دین‌مداران در شعر حافظ برشمرده‌ام با این نمونه‌ها از همین سده، اغلب در مایه‌های فحّاشی، سنجید تا دریافت که او، به‌رغم تأثیرپذیری فراوان از عبید در این باب، برخلاف او اندازه نگاه داشته است. سیف فرغانی (که قضا را شاگرد و پیرو سعدی خردگرا، میانه‌رو و معتدل‌خوی نیز هست) شیخ را «همکاسهٔ سگان» می‌خواند:

ای شیخ گربه‌زاهد، وز بهر نان مجاهد

بر خوان آرزوها، همکاسه‌ای سگان را

(دیوان ۲، ۳۰۳)

زاهد نزاری «بنگ‌خور» و «خشک مغز» است:

زاهد خشک‌مغز تردامن — که نداند ره خطا ز صواب،

می‌خورد بنگ و مَی نمی‌نوشد — از سر آب می‌رود به سراب

(دیوان ۱، ۵۷۴)

(و حال آن‌که حافظ در باب زاهد به موارد پیشگفته و یا «زهد خشک» بسنده می‌کند: ز زهد خشک ملولم، بیار بادهٔ ناب... ۱۱۲/۵، و سنگین‌ترین اِسناد او یعنی «دجال‌کیش ملحدشکل» متوجه صوفی است، نه زاهد، هرچند هنگامهٔ زاهدستیزی در شعرش گرم است.)

خواجو نسبت «عملی» را برای زاهد ابداع می‌کند، که این نگارنده گمان می‌کند برگرفته از «عمل» به معنای شغل و حرفه باشد یعنی کسی که زهد حرفه یا دکان اوست:

مشو به حسن عمل غرّه و به زهد مناز

که خواندت خرد پیر زاهد عملی

(دیوان ۷۷۶)

عبید زاهد و واعظ را بارها آماج تندترین گزاره‌ها می‌کند. آوردن «ک»ی تصغیر برای «شیخ» کمترین تحقیری است که برای او روا می‌داند:

شیخکان گر به نصیحت هذیانی گویند

ما به یک جرعه زبان همه خاموش کنیم

چند روی ترش واعظ ناکس بینیم؟
چند بر قول پراگندهٔ او گوش کنیم؟
(کلیات ۵۰)

هم او، با بیانی تندتر:

آویخته سُبحه‌شان به گردن　　همچون جرس از درازگوشان
(همان ۹۰)

بارها جناس میان «بوریا» (از نشانه‌های زهد) و «بوی ریا» را تکرار می‌کند، مثل:

هوس خانقهم نیست، که بیزارم از آن　　بوریایی که در او بوی ریایی باشد
(۸۰)

و دعا می‌کند تا خدا این «بلا» را از او دور بدارد:

خدایا، دارم از لطف تو امّید　　که ملک عیش من معمور داری
بگردانی بلای زهد از من　　قضای توبه از من دور داری
(۱۰۵)

او در طنزها و هزلهای منثور برای تاخت و تاز بر تمامی طایفهٔ مستوران، دیگر مانعی به‌نام وزن و قافیه نیز ندارد. پس در رسالاتی چون «اخلاق الاشراف»، «صد پند» و «لطایف» خویش هرآن تیر که در ترکش انتقاد و طعن و تسخَر دارد به سوی زهّاد (و نیز تمامی افراد مرتبط با این طیف، از صوفیان و فقیهان و مفتیان و قاضیان و جز اینها) نشانه می‌رود. با آن‌که حکمت ذوقی ما سراسر سرشار از این طعن و طنزهاست امّا هیچ‌کدام در چندی و چونی قابل مقایسه با رسالات و حکایات منثور فرزند آزادهٔ زاکان نیست. به بیانی دیگر، تمامی سخنان او در این باب از نظر تندی و گزندگی به اصطلاح سیم‌آخری است. این نمونه‌ها هنوز در آن درجت از خشونت و رکاکت نیست که نقل نتوان کرد: در «ریش‌نامه» زاهدان را چنین طعن می‌کند: «گفتم: آیا ابلیسی؟ عفریتی؟ غولی؟ ملک‌الموتی؟ به قبض روح من آمده‌ای؟ کیستی؟ بانگ بر من زد که: هی هی، مرا نمی‌شناسی؟ مرا ریش‌الدین ابوالمحاسن گویند [...] در زیر لب گفتم: آه،

آن را که محاسنش تو باشی　　گویی که مقابحش چه باشد؟»
(۱۹۳)

در رسالهٔ «صد پند»: «از همسایگی زاهدان دوری جویید تا به کام دل توانید زیست.» (۲۰۵) در همین رساله تندترین و گزنده‌ترین سخنان را در باب زاهدان،

فقیهان، واعظان یا خطیبان و دیگر اعضای خانوادهٔ مستوران دارد.

سرانجام، ناصر بخارایی فقیه را «کودن» و سخن واعظ را «هرزه» توصیف می‌کند:

فقیه کودن مسکین نه مرد صحبت ماست
بیار باده، که این یک دو روز نوبت ماست
(دیوان ۱۸۶)

حدیث هرزهٔ واعظ کجا به گوش آرم
مرا که بیخودم از جرعهٔ شراب الست؟
(همان ۱۹۸)

برخی پژوهندگان، دلیل و زمینهٔ کلّی‌ستیز با زهد و زاهد را تنها از جهت عقیدتی و فکری مورد بررسی قرار داده و شاید هم برای تبرئهٔ ذمّهٔ خواجه از این مبارزه و مکابرهٔ شدید و آشکار نتیجه گرفته‌اند که این مخالفتها بدین دلیل بوده که اساساً زهد مرحلهٔ مادون عرفان است و در این مورد، همچون کسی که با گذراندن یک مقطع تحصیلی و رسیدن به مرتبهٔ بالاتر، دیگر به مرتبهٔ مادون بازگشت نمی‌کند، عارف نیز پس از وصول به عرفانْ دیگر به مرحلهٔ مادون آن یعنی زهد بازنمی‌گردد و آن را فروتر از حدّ خویش می‌انگارد. (پورجوادی، «رندی حافظ»، نشر دانش، س نهم، ش اوّل، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۲۴، که در کلْ بحثی اصولی و محققانه است.) لیکن به گمان این نگارنده در این خصوص، هم باید زمینه‌ها و انگیزه‌های درونی و عقیدتی را دخیل دانست و هم دلایل و زمینه‌های واقعی و اجتماعی عصر را، یعنی رویاروییها و درگیریهای فرزانگان و آزادگان روزگار با نهادهای سختگیر مذهبی و فشارها و آزارهای فزاینده که از سوی وابستگان این نهادها به صورت گرفت‌وگیرها، بازجُستها و امر و نهی‌های شداد و غلاظ بر گروه نخست می‌رفت، و پیشتر به کوتاهی بدان اشاره شد. پیداست مضامین بی‌شمار در این باره زادهٔ صِرف ذوق و پندار نیست و از خلأ پدید نمی‌آید. بنابراین، چشم‌پوشی از یکی از این دو عامل برونی و درونی سبب نارسایی بررسی خواهد بود.

نکته‌ای دیگر: اگر برخی معانی همچون عقل گزافه‌گوی، دعوی صلاح و کرامت، شطح و طامات و امثال اینها در شعر حافظ همواره و به تمامی مطرود و مطعون‌اند شاید زهد را تنها تا حدودی و به اعتباری بتوان تفاوت نهاد، و آن این‌که گاهی زهد و ورع و تقوی چونان مرحله‌ای ناگزیر و گذرا از خامی و شاید ساده‌لوحی شاعر انگاشته می‌شود که حتی اگر دیر بکشد لاجرم می‌باید روزی جای به جمال‌دوستی و

مهر ماهرخان بپردازد، و خواجه در عالم شعر، زهد را تنها تا همین حد برمی‌تابد. باز تأکید می‌کنم که زاهدترین کسان نیز در عرصهٔ شعر با زهد می‌ستیزند، و این خود عملاً یکی از هنجارهای غزل یا دست‌کم از زمینه‌های غالب آن بوده است.

با آن‌که روزگار خواجه را اوج جدال با زهد دانستم گمان نرود همگان همیشه به طعن و طنز در باب زهد و شرع سخن گفته‌اند. عماد، اگرچه مضامین زهدستیزی به رسم ایام فراوان دارد، لیکن گهگاه در غزل به ستایش دین نیز می‌پردازد؛ کاری که چندان با سرشت این‌گونه شعر سازگار نیست:

بیچاره خسته‌ای که ز دارالشفای دین — قاروره می‌برد به طبیبان ره‌نشین...

بر شیر از آن شدند بزرگان دین سوار — کاهسته‌تر ز مور گذشتند بر زمین

(دیوان ۲۳۲)

حال آن را با این بیت حافظ، قضا را با مضمون «طبیب راه‌نشین»، بسنجیم:

طبیب راه‌نشین درد عشق نشناسد — برو به دست کن، ای مرده‌دل، مسیح‌دمی

حافظ حتی آنجا هم که درد دین دارد نه چون عماد از دیدگاه اهل دین بلکه به عکس، از نگاه هوادار عشق به آن می‌نگرد و باز با زهد ریایی می‌ستیزد:

آتش زرق و ریا خرمن دین خواهد سوخت

حافظ، این خرقهٔ پشمینه بینداز و برو

با همهٔ این احوال، مسأله‌ای دیگر نیز قابل طرح و ملاحظه است: ما معمولاً دوست داریم حافظ را پرچمدار مبارزه‌ای اخلاقی با ریا و تقیّه و ساحت او را بری از این بلا و بیماری فرهنگسوز بدانیم، امّا نظریه‌ای روانشناختی می‌گوید: وقتی کسی بیش از حد از چیزی حرف می‌زند و آن را نفی و طرد می‌کند معمولاً درگیری ذهنی و اخلاقی با آن دارد و شاید خود را نیز بیش یا کم دخیل و سهیم در آن می‌داند. آیا نمی‌توان ولو به صورت حدس و گمان پرسید: آیا خواجه، گذشته از مخالفت طبیعی فردی فرزانه و فرهنگمدار با بیماری همه‌گیر یا دست‌کم فراگیر ریا در چنان جامعه‌ای، اندکی از این جنبه که خود او نیز گاه ناگزیر بوده از هنجارهای موجود پیروی کند و چشم بر قبح آن بربندد رنج نمی‌برده است؟ مگر این‌که با قول به این‌که در جامعه‌ای تا بدین حد آلودهٔ تقیه و ریا وجود یک تافتهٔ جدابافته ممکن است، اساساً از هرگونه پرسشی خودداری و صورت مسأله را پاک کنیم. امّا داستانهایی چون ماجرای بیت معروف «... وای اگر در پس امروز بود فردایی» و تدبیر گریز از مخمصهٔ تکفیر با نقل بیت از زبان ترسا، اگرچه گفته‌اند واقعیت ندارد ولی به هر حال بیانگر ابتلای جامعهٔ عصر به تقیّه و ریاست. به

همین‌سان بیان برخی شکوک و شبهات و انتقادات در ابیاتی دوپهلو و دارای امکان فرار از تکفیر و تشنیع می‌تواند گویای چنین روحیاتی هم باشد. به این نکته نیز بیندیشیم که خواجه در چند مورد ریا را به خود نیز نسبت داده است، و اگرچه می‌توان برخی را به شگردهای بیانی و بلاغی نسبت داد، لیکن محتمل است برخی از آنها جنبهٔ حدیث نفس و اقرار به‌وجود مایه‌هایی از ریا در درون شخص شاعر نیز داشته باشد. اگر چنین بوده باشد، به گمان من این اقرار نیز خود نشانهٔ فرزانگی است. در تبیین مطلب به فرازی از شعر «بودن» از شاملو استناد می‌کنم:

گر بدین‌سان زیست باید پست،
من چه بی‌شرمم اگر فانوس عمرم را به رسوایی نیاویزم
بر بلندِ کاج خشک کوچهٔ بن‌بست...
(هوای تازه ۱۳۵)

شاعر می‌گوید: اگر هنجار زندگی بر پستی باشد (که به‌نظر شاعر و مطابق بند دوم برعکس بر پاکی و سرافرازی آدمی است) در چنین حالتی پیشگام نشدن در اقرار صمیمانه به پستی خویش و دعوی جدا بودن از این هنجار همگانی، خود عین رسوایی و نشانهٔ ریاکاری است و به عکس، اقرار آوردن به آلودگی خویش و آن را در بلندای دید و نگاه همگان نهادن (همچون فانوسی که بدکارگان قدیم بر بالای خانه در معرض دید می‌گذاردند)، اگرچه نفرت و سرزنش نیز برمی‌انگیزد، باری گویای خلوص و صداقت آدمی است، و درست همین ویژگی است که در اوج تباهی جامعهٔ انسانی نیز تعیین‌کنندهٔ ارزش وجودی آدمی و نگاه‌دارندهٔ گوهرهٔ پاکِ سرشت اوست. شاعر در کلّ این شعر کوتاه و بس ژرف و فلسفی خویش با فرض دو هنجار پستی و پاکی حیات بشری می‌گوید: همان‌گونه که آدمی در صورت پاک بودن جریان حیاتْ می‌باید برترین یادگاران را از ایمان خویش بر صحیفهٔ بی‌اعتبار زندگی خاکی خود بنشاند و این ملاک ارزشگذاری در چنین وضعیتی است، در صورت ناپاکی نیز ملاکْ همانا خلوص و صمیمیت در اعتراف به تباهی و آلودگی بی‌هیچ زرق و تمویه و بدون دعوی بیهودهٔ جدابافتگی از دیگران خواهد بود. حال به راستی اگر حافظ نیز در چنان محیط مبتلا به ریا و عُجب و تفرعن زاهدانه‌ای خود پیشگام فروکوفتن نفس خویش و اقرار به ابتلا به درد بی‌درمان ریا نمی‌شد آیا ما حق داشتیم او را فرزانه و از برترین پیشروان مبارزهٔ بزرگ و پیوستهٔ فرهنگی در عرصهٔ حکمت ذوقی ایرانی بدانیم؟ در هر حال، این واقعیتی است روشن که در حدود روزگار حافظ، جامعه به دلیل تشدید

قدرت و نفوذ اقشار و نهادهای دینی و گرفت و گیرهای رایج، با مسایلی چون تقیه و ریا به شدت درگیر بوده و همین امر بازتابهای ویژهٔ خود را در عالم شعر نیز داشته است. اگر می‌بینیم این مسایل در دورهٔ شعر خراسانی کمتر روی می‌داده است دلیل آن را باید در فراگیری روح شادی و عیش و خوشباشی در این روزگار جست، امّا در ایّامی که شعر پارسی با امور و اعتقادات دینی و عرفانی پیوندی استوار و مستمر دارد طبعاً باید به شاعران حق داد تا برای رهایی از پیامدهای تکفیر و تفسیق به هرگونه تدبیر و تمهیدی که از آنان در زمینهٔ زبان و بیان ساخته است متوسّل شوند.

۲. دلق آلودهٔ صوفی

چهرهٔ صوفی در شعر پارسی نه دارای خطوطی مشخص بلکه بسیار متفاوت و متغیر بلکه گیج‌کننده است، برخلاف زاهد که تکلیف ما با او تقریباً معلوم است، چون به‌قدری صفات منفی و مثبت به صوفی داده می‌شود و به قدری سیمای او از جهتی میان زاهد و عاشق و از جهتی دیگر بین پلید و پاک در نوسان است که می‌باید دربارهٔ او نه به صورت مطلق بلکه نسبی و موردی نگریست و داوری کرد. همچنین با این‌که شعر کمابیش از جهان بیرونی و واقعی تأثیر می‌پذیرد، و فساد فزایندهٔ دستگاه تصوف در طول تاریخ را نمی‌توان انکار کرد امّا جهان شعر را همیشه یا لزوماً نباید برابر با واقع انگاشت، همچنان‌که در مورد زهد و زاهد نیز گفتیم.

و امّا در غزل، وجههٔ صوفی به‌طور کلّی نسبت به زاهد، که تقریباً به تمامی مردود و منفور است، قدری بهتر است، بدین‌سان که در برابر بدگوییها و خرده‌گیریهای فراوانی که از او می‌شود گهگاه چهرهٔ مثبت نیز دارد یعنی جایگاه او از ستایش و حتی تقدیس تا نکوهش و تقبیح محض و درجاتی میان این‌دو متغیّر است، اگرچه از نظر صفات رذیله، صوفی در معرض اتهاماتی چون شکمبارگی و شهوت جنسی است، که معمولاً برای زاهد به کار نمی‌رود، همچنان‌که صوفی بسی بیش از زاهدْ فرصت‌طلب خوانده می‌شود چنان‌که گاهی صفت عامیانهٔ «وردار و ورمالی» گویای وضع و زیبندهٔ اوست. دیگر این‌که صوفی به‌ویژه در غزل حافظ و دیگر شاعران سدهٔ هشتم در موارد متعدد نه در راه و رسم تفاوتی با زاهد دارد، نه حتی از حیث لباس (خرقه، مرقّعه، پشمینه، کبودینه و...) مسجد و صومعه و دیر هم به اشتراک برای این هردو به کار می‌رود همچنان‌که وعظ، مجلس، منبر و غیره نیز به صوفی و واعظ به یکسان نسبت

داده می‌شود. به نمونه‌ای از امیرخسرو در عدم تمایز صوفی از زاهد بسنده می‌کنم:

نگـارا، مست بگـذشتی بـه کـوی زاهـدان روزی
برون شد صوفی از مسجد که: در میخانه خواهم شد
(دیوان ۱۳۴)

به هر حال این دو گاهی اینهمانی می‌یابند و اغلب از نظر اخلاق و رفتار و نگرش از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند و ارث می‌برند. امّا درویش را نمی‌توان در این شمار گذارد زیرا درویشی در اصلْ امری است بازبسته به سیرت و درون و نهاد یا به بیان دیگر به معنی و محتوای تصوّف تعلّق دارد، نه به رسم و کسوت ظاهر. پس اگـر درویش در اکثر قریب به اتفاق موارد ستوده و ستودنی است از این‌روست که به فقر بـه مـفهوم راستین و وجودی آن ناظر است، نه به دعوی آن. بنابراین، مرا در این مقال کاری با آن نیست. در مورد اینهمانی یا اختلاط زاهد و صوفی همین بس که مثلاً اوحدی خود را «صوفی رند» می‌خواند و از صف صوفی زاهد جدا می‌کند:

صوفی رندم و معروف به شاهدبازی　　　عاشق مستم و مشهور به دُردآشـامی
(دیوان ۳۹۹)

اما دیگری را صوفی زاهد و منکر عشق معرفی می‌کند:

ای صوفی، ار تو منکر عشقی، به زهد کوش　　　مـا را ز عشـقْ تـوبه نـفرمود پـیر مـا
(همان ۸۶)

امّا چه شد که این‌همه انتقاد از صوفی رایج گردید و چگونه در شعر به اوج رسید؟ غرض از سطور آتی به هیچ روی پیگیری و بررسی تحولات تصوّف (که نه کار این دفتر است و نه حتی کتابی حجیم تکافوی آن می‌کند) نیست بلکه چـونان درآیـه‌ای کوتاه است برای مشاهدهٔ ویژگیهای صوفی در حکـمت ذوقـی و بـه‌ویژه در غـزل. پیداست دربارهٔ آیینی چونین بزرگ که پس از پیدایی آن در سدهٔ دوم صدها سال بـر اندیشه، فرهنگ، ادب و هنر فرمانروایی کرد و تأثیراتی بدین هنگفتی، اعم از نیک و بد، بر همهٔ شؤون حیات قوم ایرانی بلکه ملت مسلمان بر جای نهاد هرگز نـمی‌توان بدین آسانی و کوتاهی سخن گفت. به راستی که جای فروماندن دارد، هم در عطاهای عظیم و هم در لقاهای قبیح. آری، در تصوّف هر خوی و خصلت نیکی عکس آن را و هر ملکه‌ای ملکوکه‌ای را نیز در مقابل خود دارد. کدام مکتب را می‌توان سراغ جست که این‌همه نمونهٔ مثبت و منفی و عالی و دانی در هر باره‌ای داشته باشد؟

باری، تصوّف آمد تا آیینی انسان‌ساز یا کامل‌سازندهٔ انسان باشد، تا آدمی را از قید

قالب خاک رها کند و به فراخنای افلاک برساند، تا پهلوانی را از پهنهٔ میدان رزم به عرصهٔ نبرد با نفس بکشاند. آمد تا در تعریفی ساده مکارم اخلاق با خود بیاورد. متصوّفه آنجا که می‌خواستند تصوف را در دو کلمه تعریف کنند همچون ابوبکر کتّانی می‌گفتند: «صوفیی خوی نیکوست. هرکه از تو به خویْ نیکوتر، از تو صوفی‌تر.» (کیمیای سعادت ۲، ۵) تصوف می‌خواست تا شفای بسی آلام بشری باشد، خشونتها و تحکّمهای اهل شرع را تعدیل و تلطیف کند، فروتنی و اخلاص را در طریق عشق به خلق بیاموزد و غرور و دعوی عصمت را یکسو نهد. می‌خواست تا جمال و عشق به زیبایی را در محور بینش بندگان قرار دهد، رحمت و عفو الهی و خرسندی و آسودگی به آن را جایگزین تصوّر مردم از خداوند قهار و منتقم و دایماً بازخواست‌کننده سازد و معنای «سَبَقَتْ رَحمتی غَضَبی» و آن‌همه آیت و حدیث را در بسیار توبه‌پذیر بودن او جایگزین این پندار از پروردگار کند که پیوسته چشم نهاده تا بنده را به مجرّد انجام کمتر گناهی فروگیرد، و حتی قهر و نقمت او را نیز زیبا و دوست‌داشتنی ببینند و چون ساغری از شهد نوشین به دم درآشامند. می‌خواست تا بهشت الهی را نه وعده‌ای دور بلکه ساری و جاری در تمامی آنات و اطوار حیات و دگرگونیهای جهان نشان دهد، تا بیم و دغدغهٔ دایم آدمی از گناه و نومیدی از بخشش خدای جبّار را به کوشش صادقانه در جبران خطا بدل کند. می‌خواست تا حرمت نهادن به همهٔ مخلوقات حق، حتی جانورانی چون سگ و خوک را، که نزد اهل شرع مظهر پلیدی شمرده می‌شدند، به‌منزلهٔ صنع و خلقت حق رواج دهد و آن را نیز زیر پوشش زیبابینی کلّ عالم آفرینش بگذارد (همچنان‌که پیشتر دیدیم که عارفی بزرگ بدین دو جانور سلام می‌گفت و سگان گر را تدهین و تیمار می‌کرد.) دیدگاه صوفیه در اصل آنچنان لطیف بود که مثلاً ابوالفضل سرخسی وصیت کرد تا او را نه در گورستان عالمان و زاهدان بلکه آنجا در خاک کنند که گناهکاران، رندان و خراباتیان، قمارگران و دوال‌بازان خفته‌اند چرا که اینان به رحمت حق نزدیکترند؛ و این در شمار همان‌گونه نگرشی است که زمینه‌ساز آیین رندی و بزرگداشت رندان بی‌سامان گردید. تصوّف می‌خواست تا خوشرویی و بردباری فروتنانه جای ترشرویی و غرور ناشی از فریفتگی به حاصل زهد و طاعت را بگیرد، تا خاکسارانی چنان بزرگوار را بپرورد که از هیچ تعنّت و جفایی از خلق روی درهم نکشند، و حتی از طشت خاکستری فروریخته از بامی بر سر و یا از شکنبهٔ گوسپندی پاشیده از سوی کسی بر روی، نه‌تنها برنیاشوبند بلکه آن را فرصتی نیکو برای محاسبهٔ نفس سرکشی که

درخور بسی بدتر از آنهاست بینگارند. می‌خواست تا آدمی به نعیم دو جهان سر فرود نیارد و مجیزِ چون خودی نگوید، تا با «فقر ظاهر» سینه‌اش «گنجینهٔ محبت او» باشد، و می‌خواست بسی چیزهای دیگر را که هریک عالمی بود از لطافت فکر و صداقت کردار و سرشار از معنی و ژرفا.

تصوف تا حدود سدهٔ پنجم هنوز آنچنان مقبول بود تا محمّد غزالی (ف ۵۰۵) صوفیان را «پاکیزهٔ روزگار و در مجاهده» توصیف کند (کیمیا ۲، ۵۹۸) و برادرش احمد (ف ۵۲۰) در سوانح جز به دیدهٔ نیک در آنان ننگرد. هجویری (ف پس از ۴۶۵) نیز اگرچه جای جای از ظهور پاره‌ای بدعتها و بی‌رسمیها در میان ایشان سخن می‌گوید، مثلاً: «بدان که اندرین زمانهٔ ما این علم به حقیقت مندرس گشته است.» (کشف ۷) امّا این‌گونه سخنان در حقیقت نقدهایی است اصولی و مرسوم از برخی آسیبها از موضع درونْ‌گروهی به انگیزهٔ پیرایش و پالایش هرچه بیشتر این فرقه. (برای مشاهدهٔ نمونه‌هایی دیگر، بنگرید به بحث هجویری در جداسازی و تعریف صوفی، متصوّف و مستصوف: همان ۴۰؛ از انتقادهای ادوار بعد، بحث سهروردی در باب کذّابان اباحی‌مشرب در سلک صوفیه: عوارف المعارف، ترجمهٔ پارسی ۳۱؛ نقد نجم رازی دربارهٔ مغرورانی جاهل و «به اباحت و زندقه درافتاده»: مرصاد ۳۱۷؛ و بحث عزّالدین محمود در خصوص پیران بی‌صلاحیت که بیضهٔ «استعداد طیریّت» را در وجود مریدْ فاسد می‌کنند: مصباح الهدایة ۱۰۹.) امّا چه شد که در سدهٔ هفتم و بسی بیشتر در سدهٔ حافظ، شعر، حتی شعر صوفیه، پر از طعن و طنز و قدح در حقّ آنان شد؟

بنا بود صوفیه جماعتی باشند از خواص و زمرهٔ عاشقان اهل درد. جنید (ف۲۹۷) در پاسخ این‌که متصوفه کیستند گفت: «هُمْ اهلُ بیتٍ لایَدْخُلُ فیهِ غَیرُهُمْ» («لغت موران»، مجموعهٔ آثار فارسی شیخ اشراق ۳۰۰) امّا بر همین مبنا باید گفت: نزول و افول دستگاه تصوّف درست در روزگاری رخ نمود که اغیار، بیدردان و ناسزایان در این سلک درآمدند و آن را رفته رفته از درون تباه کردند. در سدهٔ هفتم تصوّف به اوجی بی‌سابقه در کمیت و کیفیت دست یافت؛ کمّی از حیث تعداد پیروان و مراکز آن همچون خانقاهها و صوامع و زوایا، یا به قول امروزیان جنبهٔ سخت‌افزاری، و کیفی از جهت تقویت بنیانهای علمی و نظری به سبب وجود شیوخی با گرایش به علم و بحثهای نظری، و در صدر همگان محیی‌الدین ابن عربی (ف۶۳۸) و نیز تألیفات بسیار در باب اصول نظری و عملی تصوّف و تفسیر و توضیح هرچه بیشتر و علمی‌تر مبادی و مقاصد و بلوغ آرا و نظریات پیرامون این مکتب، یا به اصطلاح جنبهٔ نرم‌افزاری. حال

با توجه به رشد حیرت‌انگیز تعداد صوفیان (که عوامل و معدّات آن مانند جنگها و درگیریهای فزایندهٔ داخلی از سدهٔ ششم باز و بیش از همه یورش و کشتار و ویرانی فوق تصوّر مغولان و لاجرم احساس بیم و هراس دایم و بی‌ثباتی اوضاع را همگان می‌شناسند) منطقاً می‌بایست هم انتظار داشت که نااهلان نیز به این خرقه و فرقه درآیند. قاتلان، دزدان، لواطه‌کاران و دست‌کم خیل معمولیِ گرسنگان جایی را برای برآوردن حاجات خویش یا در امان ماندن از گزند عسس و محتسبْ مناسبتر از خانقاهها و صومعه‌ها نمی‌یافتند. از همین روی روز به روز بر عرض و طول این سامانها افزوده می‌شد چنان‌که گزارش ابن بطوطه به تنهایی در رحلهٔ معروف از تعداد خانقاهها در شهرهای مختلف (گاه چند خانقاه در یک ناحیت از یک شهر) گوشه‌هایی شگفت‌انگیز را از این رشد غریب کمّی پیش چشم می‌گذارد. (سفرنامهٔ ابن بطوطه ۱، ۲۳۳ـ ۴۷۵؛ اینها شامل خانقاههای فراوان بیرون خاک ایران نمی‌شود.) در این میان البته نمی‌توان این خوی نیکوی صوفیان را نادیده انگاشت که حاضر بودند نانپارهٔ خویش و یا نذور خانقاه را با دیگران، اعم از صوفی درون و بیگانهٔ برون، تقسیم کنند و هر پناهجویی را از سرپناه امن خانقاه و پوستپارهٔ محقر خویش بی‌نصیب نگذارند، گو این‌که این هنر ایشان نیز از اسباب پیدایی عیبی به‌نام ورود ناسزایان بدین محیطهای سابقاً مقدّس بود. همچنین با قدرت‌یابی شیوخ و دستگاههایی که در جهت بسط این قدرت و نفوذ برای ایشان فراهم شده بود بساط مریدپروری و یارگیری با اغراضی خلاف اخلاق و اهداف صوفیه گسترده و منجر به بهره‌گیری آنان از پیروان در تحقّق برخی مقاصد دنیوی گردید؛ فرایندی که موجب گسترش ریا و پنهان‌کاری در این دستگاه پهناور شد.

بنا بود صوفیه سر به دنیا و عقبی فرونیاورند و برحذر از ارباب زر و زور باشند، لیکن حمایت سلاطین و رجال مملکت از آنان، خواه با مقاصد سیاسی و خواه از روی اعتقاد، ایشان را هرچه بیشتر منّت‌دار و مجیزگوی قدرتمندانی قرار داد که طبع صوفیان راستین از حشر و نشر و حتی تماس با آنان تحاشی داشت. به راستی سلاطین جانورخوی مغول و ایلخانان با کدامین انگیزه به شیوخ متصوّفه ابراز اعتقاد می‌کردند؟ موجودی سفّاک چون امیر تیمور با کدام نیت نیک با ابوبکر زین‌الدین تایبادی، عارف معاصر حافظ، دیدار و به وی اظهار اعتقاد کرد؟ (شرح آن را، که در ۷۸۲ روی داده، غنی به نقل از جغرافیای تاریخی حافظابرو آورده است. تاریخ عصر حافظ ۴۰۱ ح) این ماجرا بعدها نیز ادامه یافته، چنان‌که مثلاً اکبرشاه، از سلاطین

گورکانی هند، نیز مطابق آیین اکبری از ابوالفضل دکنی بارها پیاده به زیارت مزار متصوفه‌ای چون شیخ نظام‌الدین اولیا و معین‌الدین چشتی می‌رفته است. آیا بر نظایر فراوان اینها می‌توان با خوش‌باورانه نام اعتقاد و اخلاص، و نه اغراض سیاسی، گذارد؟ اگرچه در این باب منطقاً نمی‌توان منکر انگیزه‌ای چون باورمندی به همّت صدق صوفیه شد لیکن این حقیقت نیز انکارپذیر نیست که این قدرتمندان با این کار دست‌کم خیال خود را از جانب قشر و فرقه‌ای عظیم و البته صاحب نفوذ در مملکت و جامعهٔ تحت حکومت خویش آسوده می‌کرده‌اند. مگر پادشاهانی چون شاه عباس بزرگ، که خود را معتقد صوفیه و مکتسی به کسوت ایشان فرامی‌نمودند باگروههایی معاند و مبارز از صوفیه همچون نقطویه آن‌سان از در سرکوب و کشتار درنمی‌آمدند؟ و آیا این جز معامله‌ای بود که همان تیمور، معتقد یا معتقدنما در قبال فرقهٔ صوفیه، با سلف نقطویه یعنی جنبش بزرگ حروفیه و پیشوای آنان، فضل‌الله حروفی استرآبادی (که میرانشاه پسر تیمور او را به فرمان پدر در سال ۸۰۴ به دست خود گردن زد) کرد؟

بنا بود صوفیه با ستمکاران و ریزندگان خون مردم بیگناه هرگز از در سازش و فرمانگزاری درنیایند و خود را جدا از جامعهٔ خویش نشمارند، و همچون شیخ نجم‌الدین کبری (مق ۶۱۸) باشند که چنگیز «به وی کس فرستاد که من خوارزم را قتل خواهم کرد. آن بزرگ باید که از میان ایشان بیرون آید و به ما پیوندد. شیخ (رح) در جواب گفت: هفتاد سال با تلخ و شیرین روزگار با این طایفه به سر برده‌ام. اکنون که هنگام نزول بلاست اگر بگریزم از مروّت دور باشد. بعد از آن او را از میان کشتگان بازنیافتند والسلام.» (جامع التواریخ ۱، ۳۷۴) امّا اغلب صوفیه سان و سیرت شیخ نجم‌الدین رازی (ف ۶۵۴) یافتند، که در نظیر همان «واقعهٔ هائله» زن و فرزندان در خوارزم در برابر تیغ بیدریغ مغول و تعدّی به عیال و عورات رها کرد و به صوب همدان جان خویش به در برد. (نک. مرصاد، مقدّمهٔ مصحح، ۱۵ و ۳۷.) دیگر صوفیان و اهل ورع نیز دربارهٔ این رویداد به سادگی فرمودند: «باد بی‌نیازی خداوند است که می‌وزد.» (جهانگشا ۱، ۸۱) این در حالی است که استاد و عارف فقید، جلال‌الدین همایی، در ردّ این‌که تصوّف مکتب تن‌آسانی و بی‌قیدی و بی‌غیرتی است، از تعالیم جنگی که اهل این فرقه به دنبال همان کشتار برای دفاع از وطن و دین و عقیده می‌دیدند یاد می‌کند و این‌که «مشایخ به نوآموزان مشق تیراندازی و اسب‌سواری و شناوری و جنگ» می‌دادند. (مصباح الهدایة، مقدّمهٔ مصحح ۱۰۸) باز هرچند بودند

امثال ممشاد دینوری (مق ۳۸۸) که در راه همدردی با مردم در برابر هجوم سردار خونریز، مرداویج زیاری، جان باختند. (ارزش میراث صوفیه ۲۰۴) امّا آیا می‌توان چنین اقلیتی را بر تمامی اهل تصوّف تعمیم داد؟

بنا بود پاکباز و پاکچشم باشند، و در سده‌های نخستین بر روی هم چنین نیز بودند، لیکن با آن افزونی حیرت‌انگیز جمعیت صوفیان در سدهٔ هفتم، که ذکر آن رفت، چگونه می‌توان متوقع بود که از میان این‌همه نوپیوستگان، بسیاری با دُملهای پیدا بر گردن یا مهره‌های نهفته در زیر حقه پدید نیایند که به گفتهٔ سعدی با «خوش پسر» بدین بهانه «که ما پاکبازیم و صاحب‌نظر» بنشینند؟ (بوستان ۱۶۶) به بیان بس آشکارتر و گزنده‌تر از دیگر شاعر همین سده، مولانا، که خانقاه را جای لواط کاران می‌داند بنگریم؛ پیداست این دیگر نه از شمار گزارشها و پردازشهای شاعران غیرخانقاهی بلکه نگاهی است که یک صوفی تمام‌عیار از درون به کانونهای تصوّف می‌افگند تا برایمان بگوید که در زمرهٔ اهل تجرّد، مجرّدانی از این دست نیز بروز می‌کردند که خود او نیز از دست آنان احساس امنیت نمی‌کرده است:

خانقاهی که بود بهتر مکان　　　من ندیدم یک دمی در وی امان
رو به من آرند مشتی حمزه‌خوار　　　چشمها پرنطفه، کفْ خایه‌فشار

(حمزه‌خوار = تره‌تیزک‌خوار، کنایه از صوفی؛ معین)

وان که ناموسیست، خود را زیر زیر　　　غمزه دزدد، می‌دهد مالش به ...ر
خانقه چون این بود، بازار عام　　　چون بود؟ خر گلّه و دیوان خام

(مثنوی ۶، ۴۹۴)

(دربارهٔ رواج شاهدبازی و سر و سرّ بسیاری از صوفیان با امردان، نک. ارزش میراث صوفیه ۱۹۱ـ۱۹۲.) اما صوفی متاهل را از نزدیک شدن به حلال خویش به طبع منعی نیست، اگرچه در این نیز به اعتدال فرموده‌اند، آخر مگر نه آدمی می‌باید از فروتر درجات شهوت بهیمی به‌درآید و در عوالم عشق و اخلاص از فریشتگان خنثی‌طبع و برکنار از آلایش تن درگذرد؟ این حال صوفیان راستین در نخستین سده‌ها بود. لیکن احمد جام نامقی یا همان «شیخ جام» (ف ۵۳۶) را نیز می‌شناسیم که گرچه روزگاری می‌خواست آلت شهوت خویش ببرد تا از گزند خواهش تن برهد (مقامات ژنده‌پیل ۲۱۰) و ماجرایش را با آن دخترک که در زفاف شصت بار با او برآمد و اگر بیم جان نداشت می‌خواست به صد بار رساند تا دیگر نگویند که پیر است. (همان ۲۰۲ـ۲۰۴؛ نیز نک. ح ۷/۸.) البته نیک کرد که وسیلت این هنرنمایی بزرگ را نبرید.

شیخ به مقتضای تعالیم صوفیه مظهر رأفت و رحمت نیز بود چرا که در مقام قضا «چهار صد تن از ملحدان و جهودان و ترسایان به کرامت شیخ‌الاسلام کشته شدند.» (همان ۲۱۱)

بنا بود تن‌آسانی پیشه نکنند و از کسب رزق حلال تن نزنند. بسی از مشایخ سده‌های نخست را می‌شناسیم که از دسترنج خویش می‌خوردند و توکل را نه به معنای نشستن در گوشهٔ خانه یا کنج زاویه اختیار می‌کردند. اگرچه اقوال در این باره سخت مختلف است. برخی متصوفه، ضرب و سعی در پی روزی یا ذخیره نهادن را مغایر توکل دانسته‌اند، همچون ابوحمزهٔ خراسانی که می‌گفت: «عارف آن باشد که [...] اسباب معیشت یک روزه بیش ندارد، که در راه وی فردا نیست.» (رسائل خواجه عبدالله انصاری ۱۴۳) اگرچه انصاری به صوفیان متأهلی که عزم حج دارند توصیه می‌کند که از ذخیرهٔ معیشت یکسالهٔ اهل بیت مطمئن شوند. چنین نبود که صوفیان چون متأخران به «نذر و فتوح صومعه» دلخوش باشند یا هم به قول پیر هرات «دون‌همتی و بی‌رغبتی را آزادی نام نهند یا قناعت شمرند.» (همان ۲۰۴) جنید به آن مریدان که گفتند: «در خانه می‌نشینیم و توکّل می‌کنیم» گفت: «خدای را به توکل خود امتحان مکنید، که جز حرمان نصیبی نیابید.» (مصباح الهدایة ۳۹۹) نیز برخی پژوهندگان کوشیده‌اند تا تصوّف یا دست‌کم صوفیان اصیل را از اتهام فقدان تحرک اجتماعی، بیکارگی و اشتغال به اعتکاف و اعتزال مفرط تبرئه کنند. (برای نمونه، احمدعلی رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۲۳_۲۴.)

بنا بود کم‌خوار و به اصطلاح نیک‌شکم باشند. ریاضت و قناعت در طعام سیرهٔ ایشان بود و گاه گرسنگی چندروزه را برمی‌تافتند و نیاز به هیچ کس و هیچ جا نمی‌بردند. ابوعبدالله ابن خفیف شیرازی معروف به «شیخ کبیر» (ف ۳۷۱) روزی برایش طعام آوردند و دخترانی که خدمت او می‌گزاردند به سائقهٔ کنجکاوی و مشاهدهٔ حال او در خلوت، دختری خوبروی را از میان خویش برگماشتند تا احوال او را با طعام ببیند و به همگنان بازگوید. شیخ زمانی در دختر و زمانی در طعام نگریست. آنگاه دست او را به آستین گرفت و از سینه تا ناف خویش کشید. دختر پانزده عقده بر شکم شیخ دید و پرسید: چیستند؟ گفت: «این همه لهب و شدّت صبر است که گره بسته است؛ از چنین روی و از چنین طعام صبر کرده‌ام.» (کشف المحجوب ۳۱۸_۳۱۹) ابوتراب نخشبی (ف ۲۴۵) زمانی چهارده روز گرسنه ماند. (تذکرة الاولیاء ۱، ۲۹۷) و یحیی ابن معاذ رازی (ف ۲۵۸) گرسنگی را «طعام خدای در زمین» می‌خواند.

(همان ۳۰۵) و نظایر بی‌شمار اینها. امّا شگفتا که بعدها صوفی مظهر پرخوری نام گرفت. ثعالبی (ف ۴۲۹) در ذیل «اکل الصّوفی» می‌گوید: به پرخوری صوفی مثل زنند و گویند: آکَلُ مِنَ الصّوفیّة: پرخوارتر از صوفیان. (ثمارالقلوب ۳۸) ماجرای مشهور بهیمهٔ صوفی با بیان شیرین مولانا بیانگر این عادت صوفیان حدود سدهٔ هفتم است که نبود سیورسات خانقاه را برنمی‌تابیدند. مولانا توضیح می‌دهد که ایشان چون دیر به کام می‌رسند هیچ فرصتی را از کف نمی‌هند:

دیر یابد صوفی آز از روزگار   زان سبب صوفی بود بسیارخوار

جز مگر آن صوفئی کز نور حق   سیر خورد او، فارغ است از ننگ دق

(مثنوی ۲، ۲۷۶)

از میان خورشها حلوا بسیار باب طبع ایشان بود و از این رو صوفی و حلوا در شعر بسیار با هم آمده. در این باره گفتنی است حلوا در قدیم به صورتهایی متنوّع و پاکیزه (به‌ویژه در شیراز) تهیه می‌شد و غذایی بس اشتهاانگیز بود. از این روست که صوفیان تا بدین حد به آن حریص بودند. در مورد حلوا نیز ابتدا معنای حقیقی و عادی برای نشان دادن آزمندی و شکمبارگی معمول بود؛ آنگاه معنای نمادین یافت، همچنان‌که در شعر عرفانی به مفهومی نزدیک به «باده» و مشابهات آن و برای بیان عشق عرفانی به‌کار می‌رفت. به‌ویژه مولانا در غزلیاتش بارها آن را به‌عنوان نماد در حول و حوش همین مفهوم آورده و صوفیان را حریص به آن توصیف کرده است:

کو دست و لب پاک که گیرد قدح پاک؟

کو صوفی چالاک که آید سوی حلوا؟

(کلیات ۱، ۶۳)

همچنین غزلی با ردیف «حلوا» دارد که در تمامی ابیات آن، مفهوم سمبولیک این واژه، که آن را چونان نعمت و مائده‌ای آسمانی و صوفیان را مشتاق فیض‌یابی از آن می‌نمایاند، اراده شده:

بپخته است خدا بهر صوفیان حلوا   که حلقه حلقه نشستند و در میان حلوا...

(همان ۱۴۱ غ ۲۲۵)

(در این باره بنگرید به نوشته‌ای از همین قلم: «صوفی و حلوا»، آفتابی در میان سایه‌ای [،] جشن‌نامهٔ استاد دکتر بهمن سرکاراتی، تهران، قطره، ۱۳۸۷، ۱۱۱ـ۱۱۷.)

امّا بعدها دوباره سیری معکوس در جهت معنای حقیقی و اولیهٔ حلوا صورت گرفته و حلوادوستی برای صِرف معنای آزمندی و شکمبارگی برای مردم به‌ویژه

صوفیان (به دلیل علاقه و حرص همیشگی‌شان به این خورش) مثلاً در غزلهای سعدی و امیرخسرو کاربرد یافته است؛ سعدی:

گر آن حلوا به دست صوفی افتد　　　خداترسی نباشد روز غارت
(غ ۳۷)

سیف فرغانی:

در وی به جای خوف و طمع، حرص مورچه‌ست
صوفی که چون مگس همه حلوا طلب کند
(دیوان ۳، ۱۰۸)

کمال خجندی:

بس که فرمودم از آن لب دل خود را پرهیز
صوفی ما نتوانست ز حلوا بگذشت
(دیوان ۴۴)

برخی منابع منثور نیز مؤید همین آزمندی و شکم‌پرستی است: «و صوفئی باشد که در سمرقند بشنود که در مصر خانقاه کرده‌اند و آنجا لوت بسیار به خلق می‌دهند، از سمرقند قصد مصر کند.» (تبصرة العوام، به نقل از ارزش میراث صوفیه ۱۹۳)

در اینجا نکته‌ای گفتنی هست دربارهٔ ابوسعید و خوانهای پر از تجمّل و نعمتی که برای صوفیان مهیا می‌کرد، که در چندین مورد از حالات و سخنان آمده است. مثلاً یک بار برای معارضه با سلطان محمود (که او را به دلیل ریخت و پاش‌های صومعهٔ ابوسعید علیه وی تحریک کرده بودند) به فراهم آوردن سفره‌ای موفور فرمان داد: «فردا هر کسی را باید که سرتابه [ظ. نوعی از طبخ سر گوسپند؛ نک. توضیحات مصحح ۱۱۲-۱۱۳ـ م.] نهی با شکر کوفتهٔ بسیار تا بر مغز می‌پاشند و هر کسی را یک رطل حلواءِ خلیفتی مرشوش به ماءالورد و کافور پیش نهی و [...] تا کسانی که در غَیبت ما غِیبت کرده‌اند به رأی‌العین ببینند که باری ـ عَزَّ ٱسْمُهُ ـ عزیزان حضرت را از پردهٔ غیب چه می‌خوراند.» (حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر ۵۸ ـ ۵۹) در این باب باید بدین نکته توجه داشت که: اگرچه ممکن است همین خوانهای عظیم و معمول ابوسعید به سهم خود در خویگری صوفیان به شکمخوارگی مؤثر بوده باشد، لیکن غرض و نیت او این بود که هرگز کسی صوفیان را چونان گرسنگان، درماندگان و ژولیدگان ننگرد و کوچک نشمارد. (همچنین برای آگاهی از خصب و نعم و اسراف و تبذیر و خوانها و

مجالس آنچنانی سماع در خانقاهها در سدهٔ ششم، نک. زرین‌کوب، جستجو در تصوّف ایران ۱۶۲.)

بنا بود صدق و صفا و صمیمیت و اخلاص آنان مرهمی باشد بر زخم مزمن زهد ریاکاران و «وعظ بی‌عملان». دیر زمانی هم بر این نمط زیستند. در منابع صوفیه بسیار می‌رود ذکر راستکرداران و پاک‌نهادانی که به مجرّد سماع پیامی از مصدر حق صیحه‌ای می‌زدند و جان می‌دادند. خوف و خشیتی داشتند چون بایزید که: «چون حق را یاد آوردی، به جای بول، خون ازو زایل گشتی.» (تذکرة الاولیاء ۱، ۱۴۲) محمد معشوق طوسی «هرگز نماز نکردی. یک روز او را به قهر گفتند: نماز کن. چون در نماز شد و گفت: الله اکبر، خون از وی جدا شد. گفت: من می‌گویم حایضم و شما باور نمی‌کنید. از خواجه محمد حموی و از خواجه احمد غزّالی شنیدم که: روز قیامت صدّیقان را این تمنّا بوَد که کاشکی از خاک بودندی که محمد معشوق روزی قدم بر آن نهاده بودی.» (نامه‌های عین‌القضات ۱، ۶۲ـ۶۳) امّا یک سده پس از آن، کار زرق و ریا و سالوسی گروهی از صوفیه نه‌تنها عارفان ایرانی، که حکیم بزرگ عرب، ابوالعلاء معرّی (ف ۴۴۹) را چنان به فغان آورد که گفت:

صوفیّة ما رَضَوا لِلصّوفِ نِسبَتَهُمْ
حتَّی اَدَّعوا اَنّهُمْ مِنْ طاعةٍ صوفوا
تبارکَ اَللّهُ، دهرٌ حشوُهُ کَذِبٌ
فَالمَرءُ مِنّا بِغَیرِ الحقّ مَوصوفُ
(دیوانُ لزوم ما لایلزم ۲، ۵۹)

(صوفیه نسبت خویش را به «صوف» (پشمینه) روا نمی‌دارند، تا بدان‌جا که دعوی می‌کنند پشمینه‌پوشی‌شان از طاعت (حقّ) است. شگفتا از روزگاری که درونش سرشار از دروغ است، و آدمی به چیزی نابرحق موصوف.)

هم او:

زَعَموا بِأَنَّهُم صَفَوا لِمَلِیکِهِمْ — کَذَبوکَ ما صافَوا، و لٰکِنْ صافُوا
شَجَرَ الخِلافُ قُلوبَهُمْ ـ وَیْحٌ لَها ـ — غَرَضی خِلافُ الحَقِّ لَا ٱلصَّفْصافُ
(همان ۶۲)

(می‌پندارند خود را برای پادشاهشان (حق تعالیٰ) صافی کرده‌اند. به تو دروغ گفته‌اند، صافی نکرده‌اند، ولیکن عدول کرده‌اند (از شریعت حق). خِلاف در دلهاشان

کاشته شده ــ وای بر این دلها ــ غرض من خلاف حق است، نه درخت بیدمشک.)

در باب تواجد صوفیه:

تَواجَدَ القَومُ مِنْ نُسْكٍ بِزَعْمِهِم   وَاللّهُ یَشْهَدُ ما زادُوا کَما نَقَصُوا

(همان ۶۷۰)

(می‌پندارند وجد بر خود بستن‌شان از ایمان است. و خدای گواه است که این افزونی‌شان همچون کاستی است.)

بنا بود آیین صوفیه بی‌تکلّفی باشد، که: التصوّفُ تَركُ التّکلّف؛ بی‌تکلّفی در همه‌چیز و همه‌جا. قرار بود در آنچه حفظ و رعایتش ضرورتی ندارد تکلف نورزند و کارها به قول خواجه «بر خود آسان گیرند». در سه چهار سدهٔ نخستین نیز غالباً روح پرهیز از تکلف و قیود خودساخته بر ایشان غلبه داشت؛ برای مثال، در رفتار اجتماعی و معاشرت با خلق و چگونگی ظاهر شدن در جامعه. حکایتی جذاب نقل است از ابوسعید ابوالخیر که با ابوالقاسم قشیری در بازار نشابور می‌رفتند. شلغم پختهٔ سپید پاکیزه نهاده بودند، چنان‌که هوسِ هردو را برانگیخت. بوسعید، با آن‌همه حشمت و سطوت، بی‌درنگ درمی داد و خرید و خورد امّا قشیری در دل گفت: «من امام نشابورم؛ در میان بازار شلغم چگونه خورم؟» بوسعید پس از آن به او گفت: «آن ساعت که من در بازار شلغم خوردم تو بت نفس می‌پرستیدی»؛ آنگاه عین پندار قشیری را برای او بازگفت. او بر دست و پای پیر مهنه افتاد و از آن پس به ترک تکلّف گفت. (حالات و سخنان ۹۸) به همین سان بی‌تکلفی در آداب تصوّف و فراغ از قیود دست‌وپاگیر و «کن مکن»ها و آداب و اوراد فراوان و فزاینده‌ای که نظام سختگیر خانقاهی آنها را بر سالکان تحمیل می‌کرد (و شرح آنها در کتب و رسالات مربوط به آداب صوفیه به‌ویژه از سدهٔ ششم به بعد آمده است.) اگرچه تصوّف نیز به مانند هر مسلک و مکتب دیگر از رعایت آداب خاص خود گزیری نداشت، لیکن آیینی که رفع قیود مفرط نظام تزهّد را شعار خویش ساخته بود در حدود سدهٔ هفتم، و حتی بیش از آن در سدهٔ هشتم، خود را آنچنان محاط در بند قواعد و الزاماتِ گاه خلاف روح تصوّف نخستینه یافت که گروههایی از میان اهل تصوّف برخاستند که آرمانهای خود را بر پایهٔ آیینهایی نهادند که همگی برخوردار از جوهرهٔ رهایی از قیود و تکلّفات و تحکّمات ظاهرند و البته از دیرزمانی پیش وجود داشته‌اند، همچون رندی، قلندری، ملامیگری و... تا بدین وسیله روح تصوّف را به اصیلترین معنی و پیراسته‌ترین صورت آن زنده سازند، و در این راه به ستیز با نهادها و نظامات رسمی و رایج تصوّف

خانقاهی و قیود و ظواهر آن برخاستند. در عالم ادب نیز از همین رهگذر در سده‌های هفتم و هشتم، شعر قلندرانه، خراباتی و مغانه بیش از پیش مورد توجه شاعران به‌ویژه غزلسرایان قرار گرفت. اگر غزل این دو سده بیش از هرچیز بهره‌ور از روح مبارزه با قیود و ظواهر و عوارض منفی تصوّف (و زهد) در این عصر و در یک کلامْ شوق و شعار رهایی است از همین روی است.

سرانجام، بنا بود صوفیه اهل علم و معرفت باشند. صوفیان متقدّم دست‌کم علوم و معارف دینی را به‌طور کلّی بسی خوب می‌آموختند. آشنایی تدریجی آنان با فلسفهٔ یونان و مکتب نوافلاطونی یا اسکندرانی از حدود سدهٔ سوم به بعد به تحکیم بنیانهای نظری و علمیِ تصوّف مدد رساند، امّا در سدهٔ هفتم با ظهور محیی‌الدین (ف ۶۳۸) و تصوّف علمی او تحرّکی بی‌سابقه در زمینهٔ وفاق تصوّف و علم پدید آمد که تنی چند از متصوفهٔ بزرگ این سده مثل شیخ سعدالدین حمویه (ف ۶۵۰)، مرید او عزیزالدین نسفی (فظ. پس از ۶۷۱) و صدرالدین قونوی (ف ۶۷۱ یا ۶۷۳) به این جنبش علم‌گرا پیوستند. عزیز نسفی، اگرچه چون دیگر متصوّفه غایت علم را تزکیهٔ نفس می‌داند، صوفیان را توصیهٔ اکید به آموختن علوم می‌کند. مثلاً: «ای درویش! هرکه یک فنّ علم دارد، میدان فکر وی تنگ است، و علما راکه فنون علم دارند دشمن می‌دارد. و هرکه از فنون علم بانصیب است، میدان فکر وی فراخ.» (الانسان الکامل ۸۱؛ علاقه‌مندان در خصوص شیوه‌های علمی او در تألیف و تعلیم می‌توانند به این مقاله از این نگارنده بنگرند: «عزیز نسفی: عارفی بحقّ و معلّمی موفق»، معارف، د چهارم، ش ۱، فروردین ـ تیر ۱۳۶۶، ص ۱۳۳ـ ۱۴۸.) با این حال، نمی‌دانیم چه شد که در یک سده بعد دیگر کمتر نشانی از یکچنین گرایشی در میان متصوّفه دیده می‌شود، چنان‌که تا پیدایی شارح لمعات و فصوص (جامی) روزگار بسیار باید بُرد. آیا بی‌سببی است که در شعر سدهٔ هشتم از «پیران جاهل، شیخان گمراه» (۴۰۹/۳) سخن می رود؟

بر این نسق سخن بسیار می‌توان گفت، اگرچه همین مقدار نیز خالی از مایهٔ ملال نیست. در بسیاری از منابع تصوف، مثل اللمع ابونصر سرّاج، التعرّف کلابادی و شرح التعرّف مستملی، فصوص الحکم و الفتوحات المکیّهٔ ابن عربی و دیگر کتبی که از آنان یاد و نقل سخن شد، جای جای انتقادهایی از این طایفه صورت گرفته، ضمن این‌که پژوهشهای فراوان از صاحبنظران معاصر به دست است که می‌توان به آنها رجوع کرد، از جمله بحثی ممتع درباب نیک و بد صوفیه با عنوان «نقد صوفی» (زرین‌کوب، دنبالهٔ جستجو در تصوّف ایران ۹ـ۴۷).

و امّا صورت شاعرانه، اغلب احساسی، و گاه مبالغه‌آمیز این انتقادها در شعر، که از نخستین ایّام ورود تصوّف به عرصهٔ حکمت ذوقی با آن همراه بوده، خود حدیثی دیگر است. البته برای درک هرچه بهتر بازتابهای این آیین در شعر می‌باید جهات و جوانب تاریخی را نیز نگریست. مثلاً فاصلهٔ سعدی تا حافظ به‌ظاهر یک سده بیش نیست، لیکن تفاوتهای چشمگیر در چندی و چونیِ بازتاب چهرهٔ صوفی در سخن این دو بزرگ مشهود است که اگر به آن در ظرف خاصّ تاریخیِ هریک ننگریم ممکن است دچار داوریهایی نارسا و یکسویه در باب این‌دو شویم. اگر داوری سعدی و لحن او در باب صوفی ملایمتر از حافظ است، گذشته از برخی علایق شیخ به این طریقت و انسلاک عملیِ او در آن، از آن روی است که شیخ در روزگار اوج رواج تصوّف می‌زیست و خواجه در دوران حضیضِ آن (بر وجهی که ذکر شد) و نه مثلاً از جهت سازشکاری و محافظه‌کاری و امثال اینها؛ گو این‌که تأثیر اندیشه‌ها، گرایشها و برداشتهای شخص شاعر را هیچ فرد بخردی نادیده نمی‌گیرد.

رباعی منسوب به خواجهٔ هرات (که این نگارنده احتمال بسیار می‌دهد از خود او باشد) نقدی است کلی بر مدّعیان پشمینه‌پوش در سدهٔ پنجم:

پوشیده مرقعند این خامی چند　　بگرفته ز طامات الف لامی چند
نارفته ره صدق و صفا گامی چند　　بدنام‌کنندهٔ نکونامی چند

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۲۵)

سنایی، با آن‌که در بسی موارد از صوفی ستایش نیز می‌کند، تندترین طعنها را هم دربارهٔ او دارد. او شیوخ متصوفه را چنین می‌خواند:

از این مشتی ریاست‌جوی رعنا هیچ نگشاید
مسلمانی ز سلمان جوی و درد دین ز بودردا

(همان ۵۵)

در دیگر آثارش نیز دلی خونین از زرق و سالوسی خرقه‌پوشان دارد. کمتر به تندی این سخنان در این باره می‌توان یافت که به یکباره چندین عیب بر ایشان می‌شمرد، از جمله میخواری:

اندرافگنده در دو خانه خروش　　یک رمه دلق‌پوش زرق‌فروش
کارشان همچو نقش چینی، رنگ　　دلشان همچو کاف کوفی تنگ
از پی یک دو دُردی دین‌گز　　قبله‌شان سایهٔ قبالهٔ رز
گر ندانی مزاجشان در ذات　　زر بگوی و ز دور ده صلوات

سُغبهٔ شاهدند و شمع و سرود　　　عالَمی کور، زیر دلق کبود
(حدیقه ۱۸۴)

در غزلیات نیز نقد و طعن صوفیان را بسیار دارد. بزرگان تصوّف را هم در بند نام می‌داند:

قیل و قال بایزید و شبلی و کرخی چه سود؟
کار کار خویش دان، اندرنورد این نام را
(دیوان ۷۹۷)

عطّار حتی یک صوفی راستین در خانقاه نمی‌یابد:

اندر میان صفّه‌نشینان خانقاه　　　یک صوفی محقّق پرهیزگار کو؟
(دیوان ۴۶۸)

بسنجید با بیت حافظ:

سر ز حیرت به در میکده‌ها برکردم
چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود

سعدی از هردو گونهٔ نیک و بدِ صوفی بسیار دارد. گاهی صوفی او اهل نظر و نظربازی و مستعد مستی و عاشقی است؛ اغلب هم به گونه‌ای سخن می‌گوید که صوفی خود سعدی است:

تیرباران بر سر و صوفی گرفتار نظر
مدّعی در گفت‌وگوی و عاشق اندر جست و جوست
(غ ۸۸)

به‌در نمی‌رود از خانگه یکی هشیار　　　که پیش شحنه بگوید که: صوفیان مستند
(غ ۲۲۶)

که احتمالاً مراد مستی روحانی است، نه آن‌سان که امثال سنایی، اوحدی و حافظ بارها گفته‌اند نوشیدن نبید یا خون دختر رز.

روی بنمای که صبر از دل صوفی ببری　　　پرده بردار که هوش از تن عاقل برود
(غ ۲۶۳)

گاهی نیز صوفی او منفی است، مثلاً شکمباره و والهٔ حلوا:

گر آن حلوا به دست صوفی افتد　　　خداترسی نباشد روز غارت
(غ ۳۷)

و اهل سالوسی و زرق و آوازه، که تنها با رفتن به میخانه تطهیر می‌شود:

دلق و سجّادهٔ ناموس به میخانه فرست | تا مریدان تو در رقص و تمنّا آیند
از سر صوفی سالوس دوتایی برکش | کاندرین ره ادب آن است که یکتا آیند

(غ ۲۵۴)

(دوتایی = نوعی خرقه، گویا دوتکّه)

و امّا دیدیم که بیشترین فساد دستگاه تصوّف (البته تا عصر خواجه) در سدهٔ هشتم بود، و اوج صوفی‌ستیزی نیز (درست همچون زهدستیزی) در همین سده. لیکن باز تأکید می‌کنم که صورت طعن و تسخر بر صوفیان در شعر این سده به‌ویژه غزل در مجموع مبالغه‌آمیزتر از آن به‌نظر می‌رسد که بتوان آن را واقع حال تصوّف در این روزگار دانست. البته سخن وابستگان مکتب شعرِ (یا نظم) مدرسی و تعلیمی تصوّف را نباید ملاک سنجش در این فرایند دانست چون اگر سیمَای صوفی نزد امثال شیرین مغربی، شاه نعمت‌الله و امثال ایشان (که متعلق به اواخر سدهٔ هشتم به بعدند) اغلب ستوده و حتی قداست‌آمیز است امری است طبیعی، زیرا اینان جملگی از اجلّهٔ متصوفه‌اند و پیداست که به‌اصطلاح کارد دستهٔ خودش را نمی‌بُرد. صوفیِ نعمت‌الله، مغربی، انوار و غیره معمولاً مظهر انوار حق است؛ نعمت‌الله:

صوفی صافیست در عین صفا | می‌نماید نور او او را به ما
ذرّه‌ای از آفتاب نور او | نیست خالی در همه ارض و سما...
جامع مجموعهٔ امّ الکتاب | مظهر ذات و صفات کبریا

(کلیات ۳۳)

مراد این نگارنده نه این گروه بلکه شعر عارفان یا عرفانگرایانی است که به هر حال در عالم شعر دارای مقام و مکانت خاص خویش‌اند، نه این‌که وزن و قافیه را چونان وسیلتی برای تدریس و تبلیغ اصول و عقاید مکتبی خود به کار برده باشند. شاعران مورد نظر در این دفتر یا عارفانی چون سنایی، عطار، مولانا و عراقی (همگی پیش از سدهٔ هشتم) و اوحدی (سدهٔ هشتم) اند و یا عرفانگرایانی چون سعدی و همام سدهٔ هفتمی و غزلسرایان سدهٔ هشتم. اینان همگی بیش یا کم منتقد و خرده‌گیر بر صوفی و صوفیگری بوده‌اند. در هر حال، و چنان‌که پیشتر نیز اشاره شد، صوفی‌ستیزی جریانی عام در شعر سدهٔ هشتم است و نیمهٔ دوم آن نیز شدیدتر از نیمهٔ نخست و حتی افراطی در این باب، و خواهیم دید که از این میان تندروتر از همه عبید (چه در شعر و چه نثر) است و در درجهٔ اندکی کمتر از او حافظ. (جالب توجه است که در زاهدستیزی نیز نظیر این وضع و این درجه‌بندی صدق می‌کند.)

امیرخسرو گاهی صوفی‌ستیز است، در حالی که زهدگریزی بر مزاج غزلش غلبه دارد. به هر حال، او تعلّق خاطر فراوان بـه تـصوّف و عـرفان دارد. صـوفی خسـرو خمرخوار و میخانه‌رو است اگرچه به‌نظر می‌رسد غالباً مرادش از این معنی، مـفهوم عرفانی آن یعنی روی آوردن به عالم عشق و مستی عارفانه باشد، گو این‌که در این‌گونه موارد، تعریض به باده‌نوشی برخی صوفیان (به معنای حقیقی) را هم، البته بـه‌عنوان معنای ثانوی، نمی‌توان نفی کرد:

مرا می‌گفت دی هرکس، چو رفتم از درت بیخود
که ایـن صـوفی مگـر از خـانهٔ خـمّار مـی‌آید
(دیوان ۱۲۹)

در این قبیل مضامین (که حافظ هم زیاد دارد) گاهی تشخیص این‌که کدام‌یک از دو معنای حقیقی و مجازی از نـظر شـاعر تـقدّم دارد امـری دشـوار است. بسـنجیم بـا مضامینی چون: ... صوفی نشود صافی تا در نکشد جامی، از سعدی (غ ۵۹۷) که عماد فقیه هم از آن تأثیر گرفته است:

صوفی آن به که دهد جامه و جامی گیرد زان‌که بی‌بادهٔ صافی به صـفایی نـرسد
(دیوان ۱۰۳)

و ابیاتی فراوان از خواجه همچون: صوفی، بیا، که آینه صـافیست جـام را... ایـن مشکل در شعر عارفان طبعاً بسیار کمتر از عرفانگرایان است که اغلب مـیان ایـن دو معنی نوعی بندبازی شاعرانه می‌کنند و دوپهلو و در بوتهٔ اجـمال سـخن مـی‌گویند. گمان نمی‌کنم هیچ فرد آشنا با متون شعری باشد که با همین دشواری در تمییز معنای اولیٰ و اهمّ مواجه نبوده باشد.

اوحدی اما در ستیز با صوفی شاید تندروترین شاعر (البته تنها تا زمان خود) باشد. البته او شاعری عارف (به معنای دقیق کلمه) است، و لذا تضاد و تصادمی تا بدین حد میان تـصوّف و عـرفان در شـعر او از دیـدگاه ایـن نگـارنده مـایهٔ شگـفتی است. در قصیده‌ای چنان صوفی را آماج حمله قرار می‌دهد که گویی او خود هرگز منسلک در فرقهٔ ایشان نبوده است. انواع صفات مـنفی حـتی دشـنام را در حـق صـوفیان دریـغ نمی‌کند، از خریّت و نفاق و کبر گرفته تا حرامـخواری، شکـمبارگی، شـهوت‌رانـی، شرابخواری (به معنای حقیقی)، مقامبارگی و... :

ای صـــوفی ســـرد نـارسیده چـون پـیر شـدی جـهان‌ندیده؟
تـو عـام خـری و عـامیان خـر ایشان ز تو خـرخـری خـریده...

گفتی که: شراب شوم باشد / وان کس که شراب را مزیده
این خود گویی، ولی به خلوت / هم دُرد خوری و هم چکیده...
(دیوان ۳۴)

اوحدی در غزل نیز بارها بر صوفیان می‌تازد، چنان‌که حتی می‌گوید: مرید صوفی برای تهیهٔ آش او وامدار شده و محتمل است از این رهگذر گرفتار محاکم قضایی گردد:

فردا کجا خلاص دهی آن مرید را / کامروز قرضدار شد از بهر آش تو؟

و غزل را با ردّ و طرد کرامات شیوخ پایان می‌دهد:

با اوحدی مباف کرامات خود، که هیچ / کاری نمی‌رود ز «بباش و مباش» تو
(همان ۳۳۶غ ۶۵۹)

این بنده بر آن است که: اگرچه صوفی‌ستیزی فرایندی دیرین و فزاینده در حکمت ذوقی است، لیکن به‌نظر می‌رسد انتقادهای تند اوحدی از صوفیان، به‌ویژه از این جهت که او خود از زمرهٔ صوفیان و عارفان است، در سیر شعر به سوی تندتر و حتی تندروانه‌تر شدن این جریان بی‌تأثیر نبوده است. پیداست با این طعنهای شدید اوحدی دیگر نمی‌توان از افراطهای نیمهٔ دوم این سده در جدال با صوفی به شگفتی درآمد.

خواجو از هردو گونهٔ نیک و بد صوفی بسیار دارد، اگرچه از تندروی یا دشنام‌گویی در قبال او می‌پرهیزد. به‌نظر می‌رسد در نظر خواجو صوفی خوب است مگر این‌که خلافش ثابت شود، مثلاً اهل زرق باشد:

لباس ازرق صوفی، که عین زرّاقیست
به خون چشم صراحی خضاب باید کرد
(دیوان ۶۸۷)

و یا باده‌خواری کند:

چو صوفی از می صافی نمی‌کند پرهیز / مباش منکر دُردی‌کشان شاهدباز
(همان ۷۰۸)

امّا در مواردی نیز خوب است یا دست‌کم بد نیست، مثلاً هم اهل پیمان (توبه) است و هم مست حق، و این شاعر است که او را به آشامیدن باده (که این هم بادهٔ عشق و عرفان است) فرا می‌خواند:

ز پیمان بگذر، ای صوفی، و درکش بادهٔ صافی
که آن بهتر که مستان را کند پیمانه دمسازی
(همان ۷۶۵)

عبید زاکانی تندترین سخنان را دربارهٔ صوفیان و شیوخ آنان، مطلقاً در تمامی متون تا پایان سدهٔ هشتم دارد، که بسیاری را از فرط رکاکت نمی‌توان بازگفت. در قیاس با حافظ، که تقریباً یک نسل بعد از عبید است، می‌توان گفت: صوفی نزد خواجه بد است مگر این‌که خلافش ثابت شود، و حال آن‌که صوفی عبید بی‌خلاف بد است. برای مثال، در «رسالهٔ تعریفات»، شیخ را «ابلیس»، شیخزاده را «الجَحْش» (خرکُرّه)، وعظ او را «تلبیس»، کلامش را در معرفت «مهملات» و خواب و واقعهٔ وی را «هذیان» می‌خواند. (کلیات ۳۱۷) در ذیل «البنگ»: «آنچه صوفیان را در وجد آرد.» (همان ۳۱۸) به همین سان در یک رباعی نیز آنان را به بنگ‌خواری متّصف می‌کند:

زین صومعه‌ای که جای تزویر و ریاست — بیزار شدم، راه خرابات کجاست؟
از صحبت بنگ و بنگیَم دل بگرفت — هم می، که حریف و همدم کهنهٔ ماست
(۲۳۱)

در یک رباعی دیگر:

تیزی که ز رندکان به مستی بجهد — از سبلت شیخکان بنگی خوشتر
(۲۳۲)

(در بحث «زاهد غرور داشت» دیدیم که نزاری زاهد را هم بنگ‌خوار خواند، و ظاهراً استعمال بنگ در حدود عصر عبید و حافظ مطابق متون در میان صوفیان و زاهدان رواج داشته است.)

«صوفئی را گفتند: جبّهٔ خویش بفروش. گفت: اگر صیّاد دام خود فروشد، به چه چیز صید کند؟» (۲۵۹) نیز: «الصّوفی: مفتخوار» (۳۱۷) و بسی دیگر.

عماد فقیه صوفی را گاه مثبت و گاه منفی توصیف می‌کند. نوع مثبت، که صافی، مست حق و فرارونده از دو دنیاست (عکس آنچه امثال عبید و حافظ می‌گویند):

در آن مجلس که جانان دستی افشاند — بجز صوفی سراندازی نکرده‌ست
(دیوان ۶۵)

صوفی او صفای مطلق است:

مکن عمارت ظاهر، چو باطن است خراب — صفای سینه طلب کن به صوفی‌آسایی
(همان ۲۸۵)

اساساً بدگویی و انتقاد از صوفی در شعر عماد در اقلیّت است زیرا او علایق بسیار در تصوّف دارد چنان‌که اگر مراد حافظ در غزل «صوفی نهاد دام و...» (۱۲۹) خود عماد بوده و خواجه او را «صوفی» خوانده باشد مایهٔ شگفتی نخواهد بود. عماد از عوالم صوفیانه همچون وحدت، اتّحاد، اتّحاد روحانی، فنا و بقا بسیار سخن می‌گوید و عقایدش در باب صوفی و تصوّف تفاوتهایی فاحش با امثال عبید و حافظ دارد. برای مثال، صومعه نزد او مکان بازی و بازیگوشی و نشاط است، نه جای ورد و ندبه و آداب زرق‌فروشانه، و میکده برعکس، به جای آن که محلّ شادی و نشاط و رهایی از زهد عبوسانه باشد جای گریه و مناجات!:

در صومعه خنده است و بازی　　　در میکده گریه و مناجات

(دیوان ۶۳)

پیر طریقت او هم به جای تعلیم و «تلقین درس اهل نظر» (به قول حافظ) مرید را از نظر منع می‌کند، و عجبا این خودِ مرید است که نظر را روا می‌داند، یعنی در حقیقت اوست که به پیر درس می‌آموزد:

پیر طریقتم ز نظر منع می‌کند　　　امّا نظر به مذهب پاکان گناه نیست

(همان ۶۸)

به راستی آیا چنین مضامینی با روح غزل این سده سازگار است؟ در حالی که سعدی و حافظ نماز دلشدگان را سرشار از پاکی و خلوص می‌دانند عماد خلاف آن می‌گوید و به جای سُکر و بیخویشی، جانب صحو و هشیاری را می‌گیرد، و این یعنی ترجیح مذهب جنید بر حلاج:

از بیخودی عنان ادب می‌رود ز دست

سهو نماز دلشده از بی‌حضوری است

(۷۲)

گاهی به‌نظر این نگارنده می‌آید که عماد تعمّدی دارد که عکس مضامین حافظ را بگوید زیرا موارد یاد شده نظایر فراوان در غزلیات عماد دارد. البته گاهی هم انتقاداتی (گرچه غالباً نه‌چندان تند) از صوفیه دارد که از دید بدبینانه می‌توان آنها را برای خالی نبودن عریضه یا به فرمایش مضامین شاعرانه دانست:

با چون تو جوانی که بود مخلص عشّاق　　　در خرقهٔ هر پیر منافق نتوان شد

(۱۲۹)

و:

چون خرقهٔ تقویّ من آلوده به زرق است
عارف تویی، ای رند، که در زیـر قبایی
(۲۶۰)

اگرچه معلوم نیست «رندان بی‌سامان» (در عرف امثال خواجو، عبید، خواجه و...) چگونه می‌توانند قبا (جامهٔ اشراف) در بر کنند. کاش عماد زنده بود تا از او می‌پرسیدیم.

سلمان بسی بیش از عماد از صوفی بدگویی و خرده‌گیری می‌کند، اگرچه صوفی صافی، مخلص، صادق و منصرف از صورت‌سرای دنیا و نعیم عقبی نیز کم ندارد. سلمان را از نظر طعن و قدح صوفی می‌توان در حدّ میانهٔ عماد (اغلب جانبدار صوفی) و عبید یا حافظ ارزیابی کرد. از ستایشهای صوفی:

صوفی ز رقص بر سر کونین کوفت پا
عارف ز ذوق بر همه عالم فشاند دست...
ایــن مطربان راهزن امشب ز صوفیان
خواهند برد خرقه و دستار و هرچه هست
(دیوان ۷۴)

در یک غزل (از زبان خدا) صوفی را مظهر پاک‌چشمی و خدابینی می‌داند:

آن دیده را که صوفی صافی به هفت آب
هــردم نَشست، لایــق دیــدار مــا نشد
(همان ۱۱۷)

در موارد متعدد، مقصود سلمان از صوفی خود اوست، و گاه به صراحت خود را صوفی می‌خواند:

گاه در مصطبه دردی‌کش رندم خوانند
گـاه در خـانقهم صـوفی صـافی دانـند
(۸۶)

مقایسه‌ای میان بیتی از سلمان با حافظ، خود گویای تفاوت در تلقی ایـن دو از صوفیان است:

سلمان: برافشان دست تا صوفی به پایت سر دراندازد
درآ دامــن‌کشان تــا دل ز جــان دامــن برافشاند
(۸۹)

حافظ: بیفشان زلف و صوفی را به پابازی و رقص آور
که از هر رقعهٔ دلقش هزاران بت بیفشانی

گاهی هم سلمان حساب خود را از صوفی جدا می‌کند، بدون این‌که از او بدگویی کند:

می‌خورد صوفی غم فردا و ما مَی می‌خوریم
مرد امروزیم، ما را با غم فردا چه کار؟
(۱۸۱)

صوفی، مکن مجادله با ما، که پیش ازین
ما نیز ازین مبالغه بسیار کرده‌ایم
(۲۱۹)

بدگویی هم البته کم ندارد:

هوی صوفی چه کنی، کان همه زرق است و فریب
های مستان بشنو، کز سر شوق است و نیاز
(۱۸۷)

در یک نظر کلّی می‌توان گفت: سلمان در مورد صوفی و تصوّف به هیچ روی نظری ثابت یا دیدگاهی مشخص و روشن (برخلاف عبید و حافظ) ندارد، و ظاهراً دوست نداشته خود را از مضامینی از هردو سنخ مثبت و منفی محروم کند.

و امّا دربارهٔ حافظ و موضع او درباب صوفی و صوفیگری، از آنجاکه هم دیگران به‌قدر کفایت در این باب سخن گفته‌اند و هم این بنده در این دفتر و همین مبحث، به ذکر چند نکته بسنده می‌کنم که اغلب جنبهٔ سنجشی دارد.

پیشتر دیدیم بیشترین مخالفتها با صوفی و تندترین سخنان دربارهٔ او تا عصر حافظ از آن عبید است و پس از او بیشترین صوفی‌ستیزی را در حافظ می‌توان دید، اگرچه او در این باره معمولاً گِرد دشنام یا اسناد صفات کریه به صوفی نمی‌گردد. به دیگر سخن، اگر مقصود تندگویی و دشنام‌گویی باشد، گذشته از عبید، شاعرانی دیگر (چون مولانا و اوحدی، که قضا را صوفی و عارف‌اند) در رده‌های پس از عبید قرار می‌گیرند. در هر حال، این نگارنده که معتقد به تأثیر کلّی و فراوان طنز عبید بر حافظ است، تا حدودی عبید را تأثیرگذار بر خواجه از نظر کمیتِ (بسامدِ) مخالفت با صوفی و نیز کیفیتِ (شدّت) طعن و طنز در این باره می‌داند؛ اگرچه این پرسش را نیز

می‌توان کرد که: به‌طور کلّی با آن‌همه نیشها، طعنها، تشنیعها و حتی دشنامها که از دیرباز دربارهٔ صوفی در ادب پارسی روا داشته شده چگونه ممکن است شاعری چون حافظ تحت تأثیر کلیت این جریان قرار نگیرد و حتی روی دست بیشتر شاعران بلند نشود و مجموعه‌ای از تباهی و تدنّی از صوفی تصویر نکند؟

کلّ مواردی که صوفی در شعر حافظ مثبت است یا باری منفی نیست از سه چهار بیت درنمی‌گذرد؛ مثبت‌ترین آنها نیز، چنان‌که همهٔ آشنایان می‌دانند، این است:

صوفی صومعهٔ عالم قدسم، لیکن حالیا دیر مغان است حوالتگاهم

که اصلاً ربطی به خود صوفی هم ندارد. (نک. ح ۳۵۳/۵.)

موارد دیگر هم به گمانم آنهاست که حافظ خود را صوفی می‌خواند. در این ابیات، چهره‌ای منفی از صوفی دیده نمی‌شود:

شراب نوش کن و جام زر به حافظ ده که پادشه به کرم جرم صوفیان بخشید

استنباط من از بیت اخیر چنین است، اگرچه ممکن است کسانی به علاقهٔ معنای منفی «جرم» این را نیز در شمار ابیات منفی او در باب صوفی بگذارند، که مخالفتی را هم با ایشان روا نمی‌دانم.

سرمست در قبای زرافشان چو بگذری یک بوسه نذر حافظ پشمینه‌پوش کن

همچنین قید «صوفیانه»:

یک حرف صوفیانه بگویم، اجازت است؟
ای نور دیده، صلح به از جنگ و داوری

مخالفتهای حافظ تنها متمرکز بر «صوفی» است یعنی با عرفان (که خود او نیز علایقی قوی در قبال آن دارد) مخالفتی ندارد و مضمونی همچون «عارف از خندهٔ می در طمع خام افتاد» (۱۰۷/۱) هم مفهوم بدی ندارد. (نک. شرح همین بیت.) به دیگر سخن، ستیز او را با صوفی به هیچ روی نمی‌توان به متصوّفه و عرفای بزرگی چون معروف، جنید، حلّاج، شبلی، ابن خفیف و... تعمیم داد، اگرچه در مورد بایزید بسطامی لحن کلام او قدری منفی است، که آن نیز از جهت شطّاحی و طامات‌گویی اوست و نه کلّ عرفان وی. (نک. ح ۳۶۶/۲.) در این خصوص و از نظر تقسیم دووجهیِ عرفان به نوع عابدانه و عاشقانه نیز چنان‌که همگان می‌دانند (و با توجه به سرشت شعر به‌ویژه غزل هم امری بدیهی و مشترک میان غزلسرایان است) گرایش خواجه به نوع عاشقانه است چنان‌که دیگران به اندازهٔ کافی در این باره سخن گفته‌اند. (برای نمونه، بنگرید به: مرتضوی، مکتب حافظ ۸۰ ـ ۹۵.)

ستیز حافظ، چنان‌که اشارت رفت، تنها با صوفی است. دریغا که او هرگز واژهٔ «تصوّف» را به کار نبرده است تا بتوان به آرا و نگرش او در خصوص کلیت نظام تصوف دست یافت و با دقتی بیشتر در این باب سخن گفت، همچنان‌که «عارف» را بارها به کار برده ولی «عرفان» را نه. اساساً واژهٔ «تصوّف» در متون شعری به‌ندرت به کار رفته و این نگارنده کمتر موردی را از این دست در غزل سراغ دارد:

حسن در اهل تصوّف تمام بدنام است — مگر به مذهب مستانْش نیکنام کنم

(دیوان امیرحسن سجزی دهلوی ۲۶۱)

و:

بگذر ز خودپرستی در خانهٔ تصوّف — زنّار خوش نباشد در زیر دلق نیلی

(دیوان عماد فقیه ۲۸۸)

آیا به راستی می‌توان تصوّر کرد که خواجه با کلّ تصوّف و نظام نگرشی، اخلاق منبعث از آن (که اهمیتش و تأثیر عظیمش را بر فکر و فرهنگ و ادبْ پیشتر در ذیل عنوان «دم مشکین خلق» به اجمال بیان کردم) و دیگر جهات و جوانب مثبت آن، یا به دیگر سخن با مکتبی که بخشی چشمگیر را از فکر و فرهنگ و زبان او تشکیل داده (قطع نظر از تفاوتهای اندیشه و راه و رسم او با متصوفه، که در ذیل عنوان «جز وحشتم نیفزود» ذکر خواهد شد) می‌ستیزد؟ این در حالی است که حتی نقدهای او از آدمیان از جمله صاحبان منصب و دنیاداران و برخی پرسشهای او در باب جهان هستی نیز در چهارچوب باورها و دیدگاههای تصوّف است و می‌توان گفت نظام اخلاقیی که او سرانجام در میان می‌نهد در کلیت امر چیزی بجز تصوف پیراسته و اصلاح‌شده نیست. بر همین مبنا می‌توان قایل به مسأله‌ای بزرگ شد که در عرصهٔ حکمت ذوقی میان اخذ تأثیرات عظیم از تصوّف از سویی و ستیز با آن یا نمایندهٔ آن «صوفی» از سوی دیگر قرنها بیش یا کم وجود داشته و در باب حافظ نیز صدق می‌کند و چیز تازه‌ای نیست، امّا اگر ما چنین مسأله‌ای را در خصوص حافظ با قوّتی بیشتر احساس می‌کنیم دقیقاً به دلیل شدّت مخالفت او با صوفی یا مبالغه‌ای است که در این باب از خود نشان می‌دهد. عدّه‌ای از پژوهندگان حافظ هم چنان سخن می‌گویند که گویی این مخالفتها و انتقادها در مورد صوفی (و نیز زاهد) را تنها در شعر خواجه دیده‌اند و بس.

مطلب دیگر: پیشتر از خلط زاهد با صوفی سخن رفت. در شعر حافظ هم صوفی بارها همان زاهد (از نوع ریاکار) است. در همان‌جا به اشتراکات میان صوفی و زاهد

هم اشاره کرده‌ام. آیا در امثال این بیت فرقی میان این دو می‌توان نهاد؟:

ز خانقاه به میخانه می‌رود حافظ   مگر ز مستی زهد ریا به هوش آمد

به‌نظر می‌رسد این آمیختگی در سدهٔ هشتم بیش از گذشته باشد. از همین روست که صوفی حافظ، درست مثل زاهد و محتسب، «جام و قدح می‌شکست» (۱۶۵/۳). عبید صفت «افسرده» را، که معمولاً همچون عبوسی و بدخویی برای زاهد به کار می‌رود، به صوفی نسبت می‌دهد:

صوفی افسرده را زحمت ما گو مده   رو، تو و محراب زهد، ما و چلیپای ما

(کلیات ۶۱)

سرانجام، دربارهٔ کلیت انتقادها و بدگوییها از صوفی، چنان‌که پیشتر هم ذکر شد، البته نباید جنبهٔ تاریخی قضایا یعنی افزونی تباهی و تدنّی کلّ دستگاه تصوّف را در این سده، خصوصاً در محیط شیراز، نادیده گرفت. بی‌سبب نیست که تندروترین صوفی‌ستیزان در عرصهٔ ادب پارسی، یعنی در صدر همه عبید و پس از او حافظ، اوّلی بیشتر عمر ادبی خود را در شیراز به سر آورد و دومی هم زاده و پروردهٔ آن بود. در منابع غیرادبی نیز نشانه‌های اوج فساد تصوّف در شیراز کم نیست. به سخنی از حمدالله مستوفی (ف ۷۵۰)، که بسیار نزدیک به عبید و حافظ می‌زیست، بسنده می‌کنم. او، اگرچه شیراز را به پاک‌اعتقادی و قناعت و پرهیز مردم آن از تکدّی می‌ستاید، می‌گوید: «هرگز آن مقام از اولیا خالی نبوده است و بدین سبب او را برج‌الاولیا گفته‌اند امّا اکنون به سبب ناانصافی و طمع پیشوایی، مکمن اشقیاست.» (نزهة القلوب، المقالة الثالثة ۱۱۵)

امّا از همهٔ اینها گذشته و چونان تأکیدی دوباره می‌گویم: نباید از یاد برد که سرشت شعر بر مبالغه و مضمون به دست گرفتن یا به اصطلاح «یک کلاغ چهل کلاغ کردن» است، گو این‌که بیهوده سخن بدین درازی یا «فریاد حافظ [و امثال او] این‌همه آخر به هرزه نیست.» لیکن به هر حال، شعر از حیث آگاهی از واقع احوال تصوّف در نهایت چیزی بیش از یک منبع جنبی یا فرعی، که در تحقیق قضایا نیم‌نگاهی بیشتر را نمی‌سزد، نیست. در باب تصوف نیز (همچنان‌که در خصوص زهد و شرع دیدیم) شعر بیش از هرچیز گرایش به برجسته‌سازی (آگراندیسمان) چه در بد و چه در نیکِ امور و احوال، معرکه‌آرایی و تهییج عاطفی دارد؛ از دلخواه خود نقش برجسته و از نادلخواه خویش مضحکه و کاریکاتور می‌سازد. مگر آن‌همه تقدیس و تکریم رندان و قلندران و دیگر اقشارِ به حقیقت بدنام جامعه یا فروکوفتن کوس رسوایی گروهها و

آیینهای اصلاً و اصالتاً پاک و نیک با چشم دوختن بر نقاط ضعف آنها حکایت از چیزی بجز این گرایش و این شیوه دارد؟ امّا در عین حال آنچه نباید کوچک شمرد همان است که پیشتر نیز بدان اشارت رفت: حکمت ذوقی ایرانی برای پیشبرد آرمانهای بزرگ فرهنگی و اخلاقی خویش بهترین شیوه را در همین خُرد یا درشت جلوه دادن‌ها دیده است. گو این‌که جمع میان هدفی نیک با وسیلتی که باری عاری از کذبهای لطیف شاعرانه نیز نیست شاید خالی از پارادوکس نباشد، لیکن آیا شعری که تا بدین پایه از تصوّف و عرفان تأثیر پذیرفته ممکن است از سرشت شطحی یا پارادوکسیِ بینش عرفانی (که در ذیل عنوان «کسب جمعیت از زلف پریشان» ذکر شد) بی‌نصیب بماند؟ در یک نگرهٔ کلّی نیز نه شعر هیچگاه و هیچ کجا عرصهٔ عرضهٔ تحقیق و تدقیق و نقد حاق و واقع احوال بوده است، و نه شاعر جماعت علی‌الرسم و به طبع اهل نسبی‌اندیشی و تحلیل دقیق و پردازش آماری داده‌های اجتماعی. در سدهٔ هشتم نیز چنان‌که از شواهد و قراین برمی‌آید عادت مضمون به‌دست کردن و هنگامه‌آرایی دراماتیک از هر چیزی و به هر بهانه‌ای بیش از پیش رواج یافته است. باز هم می‌گویم که فتور و فساد کلّی تصوّف در این سده انکارپذیر نیست لیکن میزان و شدت آن، مادام که ما تنها سخن شاعران را می‌شنویم، طبعاً به‌نظر و تمایل هر شاعر بستگی خواهد داشت. به راستی آیا از نمونه‌های ارائه شده چیزی را به‌نام اتّفاق نظر یا دلالت دقیق بر حقیقت حال صوفی و تصوّف مشاهده کرده‌اید؟ خواهیم دید در مورد ستایشهای شاعران از طایفهٔ مستان نیز وضع کمابیش همچنان خواهد بود که خلاف آن در باب مستوران.

۳. ای تیر ملامت را نشانه

در بحث از هنجارهای مهم حکمت ذوقی (در ذیل عنوان «ملامت کشیم و خوش باشیم») سخنی کوتاه و کلّی دربارهٔ نقش و تأثیر عظیم و کلّی ملامت و مفاهیم و مصادیق و جلوه‌های آن در شعر عارفانه (قطع‌نظر از فرقه‌ای به نام ملامتیه) داشتم. امّا بحث حاضر بیشتر متمرکز بر عقاید فرقه‌ایِ اهل ملامت است که بازتابهای شاعرانهٔ آن در حکمت ذوقی و شعر عارفانهٔ پارسی افزون‌تر از حدّ هر کلامی است.

پیشوای ملامتیان را در عرف تصوّف و منابع آن حمدون قصّار (ف ۲۷۱) دانسته‌اند اگرچه پیش از او نیز اصول و آرا و معاملت ملامی در تنی چند از متصوفه قابل

مشاهده است همچون ابراهیم ادهم (ف ۱۶۰ یا ۱۶۶)، شقیق بلخی (مق ۱۹۴) و ابوتراب نخشبی (ف ۲۴۵). ابوعثمان حیری (ف ۲۹۸)، اسلم بن الحسین باروسی، محمد بن منازل نیشابوری، ابومحمد المرتعش و امثال ایشان را هم در شمار اهل ملامت می‌توان نهاد. سُلمی با ذکر پیشوایی حمدون بر این فرقه، از او نقل می‌کند که وقتی از پدرش دربارهٔ ملامیّه سؤال کرد جواب شنید که ایشان «خوفُ القَدَریّة و رَجاءُ المُرْجِئة» را با هم دارند. (طبقات الصوفیه ۱۲۹؛ برای آگاهی از سخنان حمدون، نک. همان ۱۲۳ـ۱۲۹.) هجویری می‌گوید: «این غیرت حق باشد که دوستان خود را از ملاحظهٔ غیر نگاه دارد تا جمال خود نبینند و به خود معجب نشوند [...] پس خلق را بر ایشان گماشتند تا زبان ملامت بر ایشان دراز کردند و نفْس لوّامه را اندر ایشان مرکّب گردانیده تا مر ایشان را بر هرچه می‌کنند ملامت می‌کنند.» (کشف المحجوب ۶۹) از نظر هجویری، ملامت تجربه و آزمونی استِ برای نفس سالک در مراحل پرورش و تکامل؛ بنابراین توضیح می‌دهد: «امّا آنک طریقش ترک [ترک احکام شرع ـ م] بوَد و به خلاف شریعت چیزی بر دست گیرد و گوید که طریق ملامت می‌بَرزَم، آن ضلالتی واضح بود.» (همان ۷۳) آنگاه عبارت مشهور حمدون را نقل می‌کند که در تعریف طریقت ملامیه گفت: «الملامةُ ترکُ السّلامة.» (۷۴) و پیداست دو واژهٔ ملامت و سلامت که این همه در متون شعری در برابر یکدیگر نهاده می‌شود از دیرباز چونان نقطهٔ مقابل یکدیگر به میان می‌آمده است. هجویری برآن است که غرض اهل ملامت از جلب سرزنش خلق، وصول به خواری و خاکساریی است که سبب تزکیهٔ نفس می‌شود: «تا به خواری خلق، نفس‌شان ادب گیرد و داد خود از وی بیابند.» (۷۶) احمد غزالی (ف ۵۲۰) می‌گوید: «کمالش [کمال عشق ـ م] ملامت است و ملامت سه روی دارد: یک روی در خلق و یک روی در عاشق و یک روی در معشوق؛ آن روی که در خلق دارد صمصام غیرت معشوق است تا به اغیار بازننگرد، و آن روی که در عاشق دارد صمصام غیرت وقت است تا به خود واننگرد، و آن روی که در معشوق دارد صمصام غیرت عشق است تا قوت هم از عشق خورد و بستهٔ طمع نگردد و از بیرون هیچ چیزیش درنباید جُست.» (سوانح 12) نصرالله پورجوادی مطالبی در شرح این معنی دارد که خلاصه‌اش این است: در مرتبهٔ نخست، غیرت معشوق و ملامتش در حق عاشق (که هنوز به خلق می‌اندیشد) سبب می‌شود تا با قطع توجه از خلق، این مرحله را (که روح در نهایتِ دوری از معشوق است) پشت سر بگذارد. در مرتبهٔ دوم، عاشق به مقام تفرید می‌رسد و معشوقْ شاهد او می‌شود امّا هنوز به وصال و وحدت

نرسیده چون دویی میان او و معشوق هنوز برقرار و عاشق به اصطلاح در مذهب «گبری» است. در اینجا شمشیر ملامتْ او را از مرحلهٔ عاشقی و دویی به مرتبهٔ معشوقی می‌رساند که اگرچه مقامی عالی است لیکن باز کمال عشق نیست. در این حال، غیرت عشق به جنبش درمی‌آید، ملامت بانگ بر سلامت می‌زند تا او از مرتبهٔ معشوقی نیز درگذرد و به مقام توحید رسد، که هیچ غیری در آن نمی‌گنجد، نه خلق، نه خود و نه معشوق. (نک. «رندی حافظ»، نشر دانش، س هشتم، ش ششم، مهر و آبان ۱۳۶۷، ص ۲۴ ـ ۲۵.) شهاب‌الدین ابوحفص عمر سهروردی دربارهٔ ملامتیان می‌گوید: «چنان تعیّش کنند که اهل ظاهر ملامت ایشان کنند، و ایشان را حالهای عزیز و غریب باشد. و طالب اخلاص باشند، و هیچ آفریده بر اعمال و احوال ایشان وقوف ندارد.» (عوارف المعارف، ترجمهٔ عبدالمؤمن اصفهانی ۲۷) «ملامتی در پنهان داشتن حال کوشد، یا از برای تحقیق اخلاص یا از برای ستر حال از چشم اغیار، و سترِ حالْ تمامتر است از تحقیق حال، که هرکه خالی شود با محبوبی که سالها منتظر وصل او باشد کراهیّت دارد که غیری بر آن آگاه شود.» و در ادامه، ملامتی را برتر از متصوّف و فروتر از صوفی می‌داند. (همان ۲۹) عزّالدین محمود کاشانی هم متصوّفه و ملامتیه را از هم جدا می‌کند، بدین‌سان که صوفیه را پس از وصول به حق، مأمور و مأذون به دعوت خلق به حق می‌داند. به عبارت دیگر، قایل به این است که اعتبار اختفای اعمال و نیّات در خصوص صوفی لحاظ نمی‌شود، برخلاف ملامیه که اصل معاملت آنان بر پوشیده داشتن اسرار و اعمال است. (نک. مصباحُ الهدایة ۱۱۴ـ ۱۱۵.)

و امّا یکی از عالی‌ترین توصیفها و تجلیلها را در حق ملامیه در کلام ابن عربی می‌یابیم: این باب دربردارندهٔ ذکر خداپرستانی است موسوم به ملامیّه؛ مردانی که در ولایت به برترین درجات رسیده‌اند و درجتی فراتر از ایشان جز نبوّت نیست، و این را مقام قربت در ولایت نامند. آیت «حورٌ مقصوراتٌ فی الخِیام» در شأن ایشان است. ذکر صفات زنان و سیاه‌چشمان بهشت برای آن مردان خدای، که ایشان را به خویش خاص کرده، از آن روی است که آنان را در صیانت خویش و حبس در خیمه‌های حریم غیرت الهی در نهانجایهای عالم وجود بداشته است تا چشمی بر ایشان نیفتد که خاطرشان را مشغول دارد. نه، به خدای سوگند که نظر خلق به آنان خاطرشان را مشغول نمی‌دارد، لیکن خلق را توان آن نیست که به آنچه حق بر دوش این طایفه نهاده است برخیزند. حقْ ظواهر ایشان را در خیمه‌های عادات و عبادات از اعمال ظاهر و مداومت بر فرایض و نوافل بازداشته است. پس (مردم) آنان را به خرق عادت

بازنشناسند و بزرگ ندارند، و ایشان به صلاح متعارفْ انگشت‌نمای نباشند، در عین آن‌که فسادی نیز از ایشان نزاید. و ایشان‌اند نهفتگان، پاکان و درستکاران جهان. میان خلق‌اند و خلق بر ایشان چشم پوشیده. (الفتوحات المکیّة، السِّفر الثالث ۱۵۳ـ۱۵۴ به ترجمه)

«این نهضت که در اصل به‌عنوان یک واکنش بر ضدّ تصوّف متشرّعانهٔ اهل صحو به‌وجود آمد و در مکتب بغداد هم ظاهراً شبلی آن را در مقابل تعلیم محتاطانهٔ جنید عرضه می‌کرد تدریجاً تمام قلمرو تصوّف یا ادب صوفیه را دربرگرفت و بعضی مبادی آن نزد وارثان مکتب بغداد و حتی نزد صوفیهٔ دیگر از ابن عربی تا نقشبندیه و قلندریه نیز مورد توجّه واقع گشت. حمدون قصّار و ابوحفص نیشابوری این طریقه را در خراسان رواج دادند. توسعهٔ فکر ملامت در نشابور فقط باید عکس‌العملی باشد در مقابل زهّادی که با اظهار کرامات و یا پوشیدن دلق و پوست و خرقه، خویشتن را در نزد عامّه محبوب می‌کرده‌اند.» (زرین‌کوب، جستجو در تصوّف ایران ۳۳۵ـ۳۳۶) «در حقیقت می‌خواسته‌اند تصوّف را از قالبهای ساختگی بپیرایند [...] ذکر و سماع را منع و تحریم نمی‌کردند بلکه از افراط در آن پرهیز می‌کردند [...] برخلاف صوفیه، لباس خاص همچون خرقه و پشمینه را نمی‌پسندیده‌اند.» (همان ۳۳۹) حمدون قصّار می‌گفت: اگر در رهگذاری مستی دیدی، روی برتاب و درگذر چون شاید بر او ستم رانی و خود بدان گرفتار شوی. می‌گفت: هر کس نفس خود را برتر از فرعون بداند آشکارا کبر ورزیده باشد [...] بی‌اعتنایی به خلق به هیچ روی نباید به بی‌اعتنایی به حدود شریعت بکشد. اصول ملامتیه با اباحه فرق دارد. (۳۴۰؛ مطالعهٔ کلّ این مبحث را با عنوان «اهل ملامت و فتیان» در مقام بحثی عالمانه و ممتّع توصیه می‌کند.)

و امّا جداسازی ملامتیه از متصوّفه (که بدان اشارت رفت) نه به معنای جدا بودن این فرقه از کلّ جریان تصوّف بلکه به اعتبار تفاوت معاملت یا شیوهٔ آنان از دیگر فِرق صوفیه است، زیرا اصول بنیادین آن، یعنی پیرایش نفس و پرهیز از ریا و رسوم ظاهر، تفاوتی با اصل آرمانها و پیامهای تصوّف ندارد. می توان گفت که نحوهٔ عمل ملامتیان آمیزه‌ای از دیگر شیوه‌های تصوّف و در عین حال دارای تشخّص و تمایز خاص خویش از تمامی آنهاست. برای مثال، ملامتیه با قلندریه در طرد رسوم و قیود زهد یا تصوّف اشتراک دارد، لیکن در گرایش باطنی به حفظ احکام شریعت با قلندریه که در عمل و واقع گروهی بدنام و اغلب اباحی‌مشرب بوده تفاوتی فاحش دارد. این تفکیک البته بر مبنای مسلک ملامتیان اصیل و راستین است و نه آنچه بعدها به صورت پاره‌ای

از انحرافات و عدول از آرمانهای ملامت در میان ایشان پدید آمده است. بر همین اساس است که ابوالعلاءِ عفیفی، صاحبنظر مشهور عرب، در ضمن بحثی مستوفا دربارهٔ این فرقه، بین ملامتیان نخستین، که افرادی به حقیقت پارسا و مُبادی آداب و اوامر شریعت بودند، و بعدیها یا آخریهاکه به فساد و تباهی و اباحهٔ مذهب‌آلوده شدند فرق می‌گذارد. (نک. ملامتیه، صوفیه و فتوت ۲۰.) عفیفی بر آن است که چون ملامتیه علیه مقررات وضع شده در تصوّف و امور دین قیام کرده بودند پس اختیار نوعی نظام سلبی و نفی‌گرا از سوی آنان امری طبیعی است. بنابراین، در مقابل نام «صوفیه»، که در آغازْ اهل عراق بدان معروف بودند، نام «ملامتیه» را به پیروان تصوّف اهل خراسان دادند. همچنین ارتباط نام ایشان را با آیاتی چون «و لا اُقْسِمُ بِالنّفْسِ اللّوّامة» (قیامة ۲) و «يُجاهِدونَ فی سَبيلِ اللهِ و لا يَخافونَ لَوْمَةَ لائم» (مائدة ۵۴) بعید نمی‌داند. (همان ۲۹ـ۳۰) عفیفی در مورد آرای ابن عربی در بآب اهل ملامت (پیشگفته) معتقد است که وی اسم و رسم ملامت را فراتر از فرقه‌ای خاص به این نام و به‌منزلهٔ همه اهل‌الله، که در همهٔ ازمنه و امکنه (نه‌تنها خراسان و نشابور) زیست می‌کنند، به کار می‌برد. (همان ۳۷ـ ۳۸) فروزانفر، در ضمن توصیه به رجوع به رسالة الملامتیهٔ سُلَمی با مقدمهٔ عفیفی بر آن برای آگاهی از اصول ملامتیان (که سلمی ۳۵ اصل این فرقه را ذکر کرده) با این نظر عفیفی که مذهب ملامت را با فتوت و عیّاری مرتبط دانسته مخالف است: «زیرا فتیان به اعمال خود می‌نازیدند و ملامتیان نیکی خود را پنهان و بدی را آشکار می‌ساختند. آنان طالب شهرت و اینان خواهان گمنامی یا بدنامی بودند.» (شرح مثنوی شریف ۲، ۷۳۵) عفیفی به‌درستی می‌گوید که ملامتیان از اتکا بر دانش و تقویٰ سخت می‌پرهیختند. (ملامتیه، صوفیه و فتوت ۱۰۹ـ۱۱۰) که یادآور این سخن خواجه است: تکیه بر تقوی و دانش در طریقت کافریست... (۲۷۱/۵) نجم رازی نیز هشدار می‌دهد تا ملامتی‌صفتی را با اباحی‌مسلکی یکسان نشماریم: «[مرید] باید که ملامتی‌صفت باشد و قلندرسیرت، نه چنانک بی‌شرعی کند...» (مرصاد ۲۶۱) زرین‌کوب می‌کوشد تا به پرسش دربارهٔ سرچشمه‌های آرای ملامتیه پاسخ گوید: «شاید حق آن است که طریقهٔ ملامتیه تحت تأثیر عقاید و تعالیم بودایی و هندی است، نه مجوس و زردشتی.» آنگاه به شباهتهایی میان عقاید ابراهیم ادهم و شقیق بلخی با مذاهب شَمَنان هند اشاره می‌کند. (ارزش میراث صوفیه ۱۱۰)

نقدها نیز بر این آیین کرده‌اند. هجویری نه راه آنان راکه طاعات خویش را به چشم خلق می‌کشند درست می‌داند و نه طریق اینان را که به پوشیدن اعمال از دیگران

گرویده‌اند چون: «درویش را جز حدیث حق بر دل نگذرد [...] و ازین هردو معنی فارغ بود.» (کشف ۷۵) سهروردی بر آن است که حالت فنای صوفی از کلّ ما سِوَی الله بالاتر از حال ملامتی است که پیوسته رابطه‌ای با خلق خدا از سویی و نفس خود از سوی دیگر دارد. (عفیفی، پیشین ۴۱) صاحب عوارف صوفی را اهل سکر و فنا و ملامتی را پیرو صحو و ادراک می‌داند. (۴۳) باخرزی معتقد است: «ملامتی را صوفی نگویند از بهر آنک ملامتی آن است که خیر را اظهار نکند و شرّ را نیز در باطن مضمر ندارد. و صوفی آن است که به خلق مشغول نیست و به قبول و ردّ ایشان ملتفت نی.» (فصوص الآداب ۱۳) عزّالدین محمود هم نظری مشابه دربارهٔ ملامتیه دارد: «این طایفه، هرچند عزیزالوجود و شریف‌الحال باشند و لکن حجاب وجود خلقیّت هنوز از نظرشان بکلّی منکشف نشده باشد، و بدان سبب از مشاهدهٔ جمال توحید و معاینهٔ عین تفرید محجوب مانده‌اند.» (مصباح الهدایة ۱۱۵ـ۱۱۶) این خرده‌گیریها و برتر انگاشتن صوفی از ملامتی در حالی است که ستایشهای بسیار نیز از این آیین شده است، مثلاً سلمی (صاحب رسالة الملامتیه، نخستین تألیف در باب این فرقه) و ابن عربی ملامتیه را برتر نهاده‌اند.

دربارهٔ اهمیت ملامت از نظر تصوّف، سخن احمد غزّالی بس گویاست: «ملامت خلق برای آن بود تا اگر یک سر موی از درون او [عاشق ـ م] بیرون می‌نگرد یا از بیرون متنفَّسی دارد یا متعلَّقی، منقطع شود، چنان‌که غنیمت او از درون می‌بود هزیمتش هم آنجا بوَد [...] بیرون کاری ندارد، بیت:

این کوی ملامت است و میدان هلاک	وین راهِ مقامران بازندهٔ پاک
مردی باید قلندری دامن‌چاک	تا برگذرد عیاروار و ناباک»

(سوانح 15)

پورجوادی نیز در این باب می‌گوید: سرزنش خلق، که از پرتو غیرت معشوق نصیب عاشق می‌شود، نخستین مرحله‌ای است که روح را از خلق می‌گسلد و به عالم ملکوت، ملکوت عشق، می‌برد. بنابراین، ملامت آغاز کار عشق است. (مقالهٔ پیشین ۲۴، به تلخیص). اهمیت فراوان ملامت، بحث اولین ملامتی را نیز طبعاً به میان می‌آورد. آرا در این باره اغلب رنگ احساس و حدس دارد، چنان‌که برخی آن را تا حضرت رسالت (ص) یا آدم و یا خود حق فرابرده‌اند. «اوّل ملامتیی که در جهان بود آدم بود، و اگر حقیقت می‌خواهی اوّل ملامتیی حضرت جلّت بود زیراک اعتراض اوّل بر حضرت جلّت کردند: اَتَجْعَلُ فیها مَن یُفْسِدُ فیها. عجب اشارتی است این‌که

بنای عشق‌بازی بر ملامت نهادند.» (مرصاد ۸۱)

سرانجام، بحث ملامت، ارتباط و اشتراک مقوله با اعتراف به گناه و خـوارداری و کوچک‌شماری نفس دارد. (نک. ح ۳۴۰/۲.)

و امّا درباب اهمیت ملامت از لحاظ شعر پارسی، پیشتر توضیحاتی در خصوص تأثیر عظیم آن بر مضامین شاعرانه رفت و بسیاری از مصادیق و اَشکال آن برشمرده شد. (نک. زیر عنوان «ملامت کشیم و خوش باشیم».) سنایی نخستین شاعری بود که، گذشته از ذکر اهمیت ملامت از نظر نفس تصوّف، در عرصهٔ شعرْبسی بیش از پیش به خلق مضامین شاعرانه در حول و حوش ملامت و صور و مصادیق فراوان آن، از بستن انواع و اقسام فسوق و فجور بر خویش به انگیزهٔ برانگیختن سـرزنش اهـل زهـد و تشرع، احتساب نفس و اعتراف به گناهان گونه‌گون و جز اینها پرداخت و دایرهٔ این مضامین را آنچنان تنوّع و توسّع بخشید که تمامی سخنوران بعدی را اعمّ از عارفان و عرفانگرایان به پیروی از خویش واداشت. بـه‌ویژه غـزل او اسـاساً صـبغهٔ مـلامی و قلندرانه دارد، ولی در دیگر اشعارش از جمله قصاید و مثنویها نیز جای جای موضوع ملامت، مفهوم، شأن و شروط آن را بازگفت. برای نمونه، سخن بدیع او در این باب با این آغاز:

عشق را روی در سلامت نـیست　　　راه عاشق بجز مـلامت نـیست...

(نک. «عشقنامه»، مثنویهای حکیم سنایی ۳۲ـ۳۴.)

نیز در غزلی دربارهٔ اهل حقیقت می‌گوید:

قومی که به افلاس گراید دل ایشان　　　جز کوی حقیقت نبود منزل ایشان...

با قـافلهٔ مـفلسی و مـرحـلهٔ عشـق　　　جز بار ملامت نکشد محمل ایشان

(دیوان ۹۶۴ غ ۲۸۰)

گفتنی است که در عالم شعر پارسی و حکمت ذوقی، ملامت تنها آیین و ملامتیه تنها فرقه‌ای است که بدگو و مخالف‌خوان ندارد. در بیان این ارزیابی خود باید بگویم: دیگر گروهها و آیینها کم یا بیش با مخالفتها و انـتقادهایی نـیز مـواجـه‌انـد. مـثلاً در خصوص صوفیان و زاهدان، گوشه‌هایی را از ستیزهای فراوان با ایشان پیشتر دیدیم؛ رندان و قلندران، حتی در روزگار روایی بازارشان در شعر، گهگاه با داوریهای منفی و ارادهٔ مفهوم بد و نخستینهٔ نامشان نیز روبه‌رو بوده‌اند، لیکن من در حکمت ذوقی به یاد ندارم که کسی از ملامت به مفهوم مصطلح (و نه صرفاً معنای عام و اخلاقی لفظ) بدگویی کرده یا منکر ضرورت و اهمیت آن شده باشد. نکته این‌که شاعر عاشق اگر هم

بگوید «ملامتم مکنید» باز اغراض ملامی دارد؛ به گفتهٔ خواجه:

ملامتم به خرابی مکن، که مرشد عشق		حوالتم به خرابات کرد روز نخست

و:

حافظ، مکن ملامت رندان، که در ازل		ما را خدا ز زهد ریا بی‌نیاز کرد

شعر ملامی اساساً بهره گیرنده از هرگونه مضمونی است که مبتنی بر ترک و نفی اصول و هنجارهای دینی، اخلاقی و اجتماعی و معکوس‌کنندهٔ ارزشهای جاری با هدف جلب ملامت است و در این راه هیچ حدّ و مرز و قاعده‌ای نمی‌شناسد. برای مثال، بت‌پرستی معمولاً در جامعهٔ اسلامی یک ضدّ ارزش و بیانگر عدم ایمان بوده و «بت» یا «صنم» نماد هرآن چیزی است که می‌تواند حجابی برای حق باشد؛ امّا همین معنی هم می‌تواند چونان نمادی از ملامتْ مورد ستایش شاعر قرار گیرد و شاعر مختار است که آن را ارزش یا ضدّ ارزش تلقی کند. قضا را هردو نمونه را می‌توان در شعر عراقی دید. او در جایی بت‌پرستی را نکوهش و آن را بازدارنده از مشاهدهٔ وجه حق تلقّی می‌کند:

تا تو ز خودپرستی وز جست‌وجو نرستی
می‌دان که می‌پرستی در دیرْ عُزّی و لات
(کلیات ۱۴۴)

اما درست در غزل بعدی، بت‌پرستی امری مطلوب و مظهر اخلاص در عشق جلوه می‌کند:

دیدی چو من خرابی، افتاده در خرابات
فارغ شده ز مسجد وز لذّت مباهات
از خانگاه رفته، در میکده نشسته
صد سجده کرده هردم، در پیش عزّی و لات
(همان ۱۴۵)

در این مقال نیز بار دیگر تأکید می‌کنم که اساساً شعر عرفانی و عرفانگرا به‌طور عمده بر محور ملامت حرکت می‌کند. روی آوردن به فرقه‌ها و آیینهای رهایی‌طلب و هنجارشکن چون ملامیگری (به مفهوم فرقه‌ای)، قلندری، رندی، قلّاشی، خراباتیگری و مشابهات اینها، توجه نشان دادن (ولو در ظاهر) به ادیان و مذاهب غیراسلامی همچون مسیحیت یا ترسایی، کیش مغان یاگبری و مجوسی، بت‌پرستی و غیره، ستیز مداوم با زهد ریا و اصول و هنجارهای قراردادی و برساخته، اعلام

گرایش به تمامی منهیات و محرّمات از قبیل اشتغال به می، مطرب، نظربازی، مغازله و معانی اروتیک و... همراه با لحن طنز و تسخر و لجاج و عناد و بی‌پروایی، عناصر سرشتی و همیشگی این شعر را تشکیل می‌دهد. صلاح، سلامت، هشیاری، مستوری، حفاظ، توبه، ورع، ایمان، تقوی، عقل، عافیت و دهها مفهوم مشابه در این شعر طرد و طعن می‌شود و درست عکس این معانی مورد ستایش قرار می‌گیرد. یکی از طرق و تدابیر شاعران برای تفوّه به انواع فسق و فجورها و منهیات به انگیزهٔ جلب ملامت، عینیت دادن به توصیفات و لمس‌پذیر کردن آنها برای مخاطب، حتی در مواردی است که غرض آنان امور و معانی عرفانی است، و این نیز از همان مقولهٔ عناد و لجاج‌ورزی با ارزشهای مقرّر و مستقر دینی و اخلاقی است. سعدی در غزل خویش بالاترین درجهٔ عینیت و حِسّانیّت را به توصیفات عاشقانه و اروتیک بخشید تا مرید و شاگرد بزرگ مکتب او، حافظ، همین شیوه را در پیش گیرد و حتی با گسترش و تعمیم دادن این عینیت و لمس‌پذیری به توصیف باده و مستی و عوالم آن، مطرب، شاهد، کودک‌بازی و غیره ابعادی وسیعتر بدان ببخشد و درست از رهگذر همین توصیفاتِ کاملاً محسوس و تجسّم عینیِ تمامی مظاهر و عناصر ملامت‌انگیز، کار درک و تفسیر این عناصر و اساساً مقصود اصلی شاعر را برای مخاطب بسی دشوارتر سازد. سعدی در زمینهٔ اوصاف اصلاً جنسی با بی‌پروایی تمام جزئیاتی زنده و ملموس از معاشقات و مغازلات، دقیقاً با همان اغراض ملامی، به دست داد: از این‌که معشوق وقتی برهنه می‌شود عاشق تازه می‌فهمد که آنچه در میان جامهٔ او می‌دیده، نه انبوهی از گُل بلکه اندام و اجزایی انسانی و هوس‌انگیز بوده است و بس؛ از بیرون زدن خطوط اندام یار از ورای جامهٔ تنک (نازک)؛ از توصیفاتی هرچند استعاری ولی در حقیقت همچون کنایهٔ ابلغ از تصریح در غزل: ای لعبت خندان، لب لعلت که مزیده‌ست؟... (غ ۶۲) که تمامی تصاویر آن از وقوع اولین مواقعت میان یار با اغیار حکایت دارد و حتی از جزئیاتی چون سفته شدن درّ ناسفته و فراختر شدن اندام. باید توجه داشت که این‌گونه اوصاف عینی در غزل در شعر جدّی نخستین‌بار است که در چنین ابعادی مشاهده می‌شود، در حالی که بسی پیش از سعدی در عرصهٔ اشعار هزلی و هجوی، اوصافی بس عریان‌تر و دقیقتر از اینها وجود داشته است. به گمان این نگارنده، حافظ با هشیاری ویژهٔ خویش این شیوهٔ خاص را در توصیفات سعدی با تمامی لطف و جذابیت آن و نیز خصلت ملامت‌انگیزی نیرومند آن دریافت و در شعر خویش در دیگر توصیفات نیز به کار گرفت. به همین‌سان مثلاً باده در غزل خواجه جلوه‌هایی

کاملاً عینی و واقعی یافت، مثل جنس خانگی، شراب خانگی ترس محتسب خورده، باده از خون رزان است، و نظایر متعدّد اینها. درست به همین شکل، ساقی، مطرب، شاهد، میخانه و خرابات در شعر او (حتی در عارفانه‌ترین غزلهایش) جملگی از عینی‌ترین و ملموس‌ترین اوصاف در غزل است. به دیگر سخن، حافظ شیوهٔ سعدی را در زمینهٔ توصیفات اروتیک به شیوه‌ای کلّی و فراگیر برای توصیف هرچیز و هر مقولهٔ ملامت‌انگیز بدل کرد و با بسامدی بالا به کار گرفت. بیت زیر آمیزه‌ای است از وصف باده و جلوه‌های جنسی؛ آیا به راستی عینیّتی بیش از این در شعر جدّی قابل تصوّر است؟:

لب از ترشح مَی پاک کن ز بهر خدا　　　که خاطرم به هزاران گنه موسوِس شد

می‌بینیم شاعر با صراحت ملامی خویش دو گناه یاد شده را به «هزاران» تعمیم می‌دهد، که گرچه مبالغه است لیکن می‌خواهد آن را گناهی مرکب و چندوجهی بنمایاند، که خود بیانگر همان لجاج و جدال ملامتی‌وار است. (نک. ح ۱۶۳/۶.) در خصوص عینیت اوصاف، البته بی‌انصافی است اگر از مولانای کلیات شمس یاد نکنیم که آنچنان عینیت و حس و حرکتی به تصاویر داد که در خاطر هیچ غزلسرایی نمی‌گنجد، امّا بحث ما عجالتاً محدود به‌ویژگیِ یاد شده در حیطهٔ ملامت است، نه در کلیت موضوع عینیت توصیف، و در غیر این صورت مولانا، با آن‌که عارف و اهل مجردات است، می‌بایست ادب‌آموز تمامی غزلسرایان بعدی از حیث دقت و عینیت تصاویر نام می‌گرفت. (در بحث از تصویرگری در زیر عنوان «گوی بیان توان زد» دربارهٔ تصاویر دقیق، زنده و حسّی او سخن خواهم گفت.)

در هر حال، موضوع ملامت و لجاج و عناد و طنز و دیگر طرق ستیز با زاهدان و متشرّعان، گنجینه‌هایی پایان‌ناپذیر را از مضامین جذّاب شاعرانه فراهم آورد که هیچ شاعری به‌ویژه غزلسرا هرگز نمی‌توانست در جهت جلب مخاطبانی که چنین اشعاری را بی‌اندازه دلپذیر می‌یافتند از آن چشم بپوشد. گفتنی است که این زمینه آنچنان فراگیر شد که حتی عارفان مکتب تصوّف تعلیمی و مدرسی نیز از گذاردن القابی بر خود همچون رند، خراباتی، باده‌خوار، قلندر، قلاش، شاهدباز و... در سخنان خویش ابایی نداشتند، و پیداست که اینان نیز در این خصوص از پسند عرف شعردوستان پیروی می‌کردند. امّا نکته این است که اگر اینان (با آن‌که عارفانی مسلّم بودند و موضوع ملامت به‌عنوان مفهومی برخاسته از بطن تصوف در درجهٔ نخست هم آنان را می‌سزید) به هیچ روی نتوانستند از نظر این دست مضامین قابل مقایسه با

سعدی و حافظ باشند تنها و تنها به اندیشهٔ شاعرانهٔ (دایانویای) نیرومند این‌دو و بی‌بهرگی امثال مولانا مغربی و شاه نعمت‌الله از آن مربوط می‌شود. و امّا اکنون که از مضامین ملامی سعدی و حافظ سخن می‌رود بد نیست که مختصر سنجشی هم میان این‌دو بکنیم: سعدی، گذشته از هنرهای شگفت‌انگیزش در غزل، در زمینهٔ عینیت توصیفات و تصاویر با زیربنای ملامی، چنان‌که اشاره شد، بیشتر در خصوص مضامین صرفاً عاشقانه و روابط دوسوی عشق و مغازله توفیق یافته است تا در دیگر مظاهر و جلوه‌های ملامت. به دیگر سخن، مضامین ملامی سعدی در خصوص می و مستی و احوال و متعلقات آن، مطرب، زهدستیزی و امثال اینها به دلایلی که در مباحث پیشین ذکر شد، از جمله عدم تناسب اخلاق و روحیات خاص سعدی با زمینه‌هایی از این شمار، کمتر لطف و لطافت و جذّابیت سخنان مشابه خواجه را دارد. به راستی که هر کسی را بهر کاری آفریدند، و سعدی را برای بیان عالی‌ترین و شورانگیزترین ابیات در عشق و اخلاص و خاکساری و زیر و بم‌ها و زوایا و لطایف بی‌شمار محبت، و ایضاً کش و قوسهای عشق، نیاز و خواهش عاشق و ناز و اعراض معشوق، نگاه نوازشگر و خوابناک آن و نگریستن دزدانه و بیمناک این، و سرانجام، برهم پیچیدن دو پیکر در خلوت و خفا. سعدی کمتر اهل عوالمی جز این است. امّا حافظ ... در هر حال پیشتر گفتم که مضامین ملامی به دلیل سرشت ویژهٔ آنها نیاز به طبعی لجوج و چالشگر دارد که کمتر در سعدی هست. نمی‌دانم آیا شما از این‌گونه مضامین ملامی سعدی احساس لذت می‌کنید یا آنها را میانمایه و سرد می‌یابید:

نشان من به سر کوی می‌فروشان ده　　　من از کجا و کسانی که اهل پرهیزند؟

(غ ۲۳۳)

(غرض این کمترین ارادتمند و ستایشگر سعدی نه گستاخی یا از دست پاره‌ای سنجشها و برتر یا فروتر انگاشتن‌های رایج و صرفاً احساسی در قبال این دو بزرگ، بلکه در ساحت نقد و نگرشی است که نمی‌توان و نباید درکاری تحقیقی و تحلیلی از آن درگذشت.)

از نظر تاریخی، پس از سنایی، که مضامین ملامی را به گونه‌ای گسترده در غزل به کارگرفت و این راه را برای آیندگان هموار کرد، نقش فخرالدین عراقی را در پیشبرد و گسترش کمّی و کیفی نباید فراموش کرد. او مضامین قلندرانه، خراباتی و مغانه را به‌عنوان زمینهٔ اصلی و غالب غزل خویش برگزید و به‌ویژه بار ملامی آن را قوّتی بیشتر بخشید. ترک و طرد مسجد و دیگر متعلقات و ملازمات زهد، روی‌آوردن به

دیر و کوی مغان و می مغانه، کیش زردشت و ترسایی و زنّاربندی، بت‌پرستی، قَمْر و زَمْر و دیگر محرّمات، اختیار آیین رندی و قلندری و سیرهٔ بدنامان و به‌طور کلّی ستیز ملامی‌وار با قیود تشرّع و رسوم ظاهر، ریا، کرامت‌فروشی و به‌طور کلّی هنجارهای عرف‌پسند، زمینه‌ای عمده در غزل عراقی است. به نمونه‌ای از روح ملامت‌طلبی غالب بر غزل او بنگریم:

چنین که حال من زار در خرابات است
می مغانه مرا بهتر از مناجات است
مرا چو مِي‌نرهاند ز دست خویشتنم
به میکده شدنم بهترین طاعات است
درون کعبه عبادت چه سود، چون دل من
میان بتکده مولای عُزّی و لات است؟
مرا که بتکده و مصطبه مقام بود
چه جای صومعه و زهد و وجد و حالات است؟
مرا که قبله خم ابروی بتان باشد
چه جای مسجد و محراب و زهد و طاعات است؟
ملامتم مکنید ار به دیر دُرد کشم
که حال بیخبران بهترین حالات است

... تا آخر به همین‌سان

(کلیات ۱۵۱ـ۱۵۲)

البته پیش از عراقی، عطّار هم در فرایند این‌گونه غزل دارای تأثیر بوده لیکن ارزش هنری غزل عراقی بسی بیشتر است. سدهٔ هشتم از این لحاظ نیز (همچون دیگر مقولات قریب به ملامت، که در مطالب قبلی ذکر شد) روی دست شعر پیش از خود بلند شد. مثلاً تندترین طعنها و حتی دشنامها را نثار اهل زهد و قشریت کرد و معرکهٔ جدال و لجاج با تمامی طیف مستوران و مستوری بسی گرمتر از گذشته شد. به‌نظر می‌رسد خصلت ملامت‌طلبی در سخن گذشتگان از نظر شعرای این سده در حدّ مطلوب نبوده است چون هنوز به ابداع مضامینی غلیظ‌تر می‌اندیشند تا بالاترین میزان ملامت را برای خود بخرند. برای نمونه، اوحدی در غزلی با صراحت و عریانی تمام، بدون هیچ قرینهٔ صارفه و معیّنه‌ای که نشان دهد مقصود وی معانی عرفانی بوده است، شرح می‌دهد که زنی زیبا، مست، و البته شوهردار، را از کوی به خانه آورده و با

تهیهٔ گُل و مُل و نقل با وی به عشرت و هماغوشی پرداخته است. (نک. دیوان ۴۱۴ غ ۸۵۲. متن کامل غزل در بحث ساختار در زیر عنوان «همه جمعیت است آشفته‌حالی» نقل و دربارهٔ آن بحث خواهد شد؛ در صورت تمایل می‌توانید به همان‌جا بنگرید.) دیوان غزلیات هر شاعر سدهٔ هشتمی را که باز کنید کمتر ممکن است مضمونی بجز اینها که مثلاً سلمان می‌گوید به چشمتان بخورد:

من بر سر بازار مغان می‌روم امشب — ای زهدفروشان، سر بازار که دارد؟
برخاسته‌ام از سر سجّاده به کلّی — یاران، هوس خانهٔ خمّار که دارد؟
(دیوان ۱۳۲)

ما شراب و شاهد و کوی مغان دانیم و بس
با صلاح و توبه و حجّ و حرم ما را چه کار؟
(همان ۱۸۱)

ارزشها یکسره باشگونه شده است: از پیاله‌های کوچک جای شمع در چلچراغ مسجد، ساغر شراب و از بند تسبیح فروریخته، زنّار کمر می‌سازند:

قندیل را شکسته و پیمانه ساخته — تسبیح را گسسته و زنّار کرده‌ایم
(۲۱۹)

غزل پارسی به‌طور کلّی در این‌گونه باورها و ایده‌ها با آیین ملامتیان همسویی و همداستانی دارد:

۱. تصریح و تجاهر و پای‌فشاری به انواع و اقسام فسوق و محرّمات و منهیات یا دست‌کم مکروهات و خروج از دایرهٔ اعمال عبادی و اخلاق متعارف

۲. پرهیز از فریفتگی به صرف اعمال و عبادات، غرّه نشدن به تقوی و فضل، و خود را برتر از هیچ‌یک از خلق ندانستن، چرا که کسی نمی‌داند در مآل کار و روز شمار نیک خواهد بود یا بد.

۳. تأکید بر رازپوشی و نگهداشت اسرار طریقت، که اگرچه در کلیهٔ فِرق تصوف یک اصل دانسته شده، لیکن در باب ملامتیه نمود و شدّتی بیشتر داشته است.

۴. تأکید و تمرکز بسیار بر اخلاص عمل و طهارت در باطن و ستیز همیشگی با ریا و نفاق، زاهدنمایی و کرامت‌فروشی

۵. ستایش از چهره‌های دلیر، بی‌پروا و از جان گذشته، خواه واقعی مثل حلاج، و خواه داستانی همچون مجنون، فرهاد و شیخ صنعان، و هواداری از آنان در برابر جبونان، صلاح‌اندیشان، ظاهرپرستان و شنعت‌زنان

وقت آن شیرین قلندر خوش

گفتیم و دیدیم که حکمت ذوقی ایرانی در باژگونه کردن ارزشها و نامیدن هرچیز به ضدّ آن یدی طولیٰ و پیشینه‌ای دراز دارد، و قلندر نیز از این هنجار بیرون نیست. به همین سبب است اگر هیچ شاعر غزلسرایی را در فاصلهٔ سنایی تا حافظ نمی‌شناسیم که خود را قلندر نخوانده باشد، و پیش از همهٔ اینها هم طاهر در دوبیتی‌هایش، مثلاً: مو آن پیرُم که نومُم بی‌قلندر... (البته اگر از او باشد و اگر به جای «نومم» باشد «جائُم»، نک. ادامهٔ بحث.) عراقی قلندری را چون راهی ناگزیر و رفتنی برای رسیدن بـه «او» می‌نگرد و بارها آن را به خود نسبت می‌دهد؛ در یک ترجیع:

... از توبه و زهد توبه کـردم　　　اکنون چو قلندران شب و روز

در مـیکده مـی‌کشم سـبویی

باشد کـه بـیابم از تـو بـویی

(کلیات ۱۳۸)

شعر پارسی، سیمایی از قلندر به دست می‌دهد پاک و پاکباز و پیراسته، شورنده بر هنجارهای تـهی از حـقیقت و هـویت، بـایستها و نـبایستهای بـی‌بنیاد و بـرساخته، نمودهای آراسته و بودهای آلوده، رسوم دست‌وپاگیر و ظاهرفریبِ زهد و تـصوفْ هردو، فارغ از سودای مال و جاه و ناز و نعم، خنده‌زن بر غوغای هستی، بی‌خیال نام و ننگ، گریزان از آوازه و نشان، بی‌باک تا سرحدّ سیری از جان و نشستن به قتل خویش، و بی‌حساب با دو عالم. آنان را همواره با نماد شناخته‌شان می‌بینی: استره‌ای در دست برای ستردن، نه‌تنها موی بلکه روی و ریا و رنگ. اینها جملگی نمودهای قلندریه در سخن پارسی یا داوریهای هوادارانهٔ منابع تصوّف در باب ایشـان است، لیکـن واقـع حال این فرقه؟ خواهیم دید. و امّا در میان آیینها و گروههایی که، مطابق انگـاشتها و برداشتهای ویژهٔ شعر، بنیاد کارشان بر چالش و ستیز با تمامی قیود و قواعد و گریز از زواید و ظواهر بازدارنده از معرفت و عرفان است قلندریه منزلت و مکانتی خـاص خود و آداب و اصولی متمایز برای خویش داشتند. البته ملامتیه هم فرقه‌ای با معاملت و طریقت مخصوص به خود بودند ولی از حیث وضوح و تشخّص آداب و سـنن و اصطلاحات نمی‌توان آنان را با قلندریه مقایسه کرد، زیرا اینان حتی شیوه‌ای ویـژه و رمزی برای نوشته‌ها و مکاتیب خود داشتند که آنان را به وضـوح و دقت از دیگـران متمایز می‌کرد. قلندری آیینی است که از هر لحاظ مثلاً اصالت و ریشه‌داری، وسعت،

نظام‌مندی و نیز تأثیر در محیط فرهنگی و اجتماعی از جمله تأثیرات آشکار بر تصوّف درخور توجه و تحقیق است، و شاید از جهات یاد شده تنها آیین قابل مقایسه با آن فتوّت باشد، ضمن این‌که تأثیر آن بر حکمت ذوقی و شعری در کنار رندی و ملامیگری فزون از حدّ هر توصیفی است. از نظر مکانی، گستره‌ای وسیع را از ایران آن روزگار و آسیای صغیر دربرمی‌گرفت. این گسترش تا بدان حد بود که بسیاری از روستاها و مناطق یا نام «قلندر» بر خود داشتند و یا این واژه جزئی از نام آنها بود، و اینها را باید گذشته از مراکز متعدد متعلق به قلندران همچون لنگرهای آنان به‌شمار آورد. (نک. شفیعی کدکنی، قلندریه در تاریخ ۲۶۰ـ۲۶۲.) یکی از ویژگیهای چشمگیر این آیین در زبانی است که میان خود به کار می‌بردند؛ زبانی سرشار از مصطلحات خاص و رمزآمیزی که درک آن برای دیگران دشوار و گاه ناممکن بوده است. بجز صوفیه، که زبانشان همهٔ گسترهٔ ادب پارسی را زیر تأثیر خود گرفت، شاید هیچ‌یک از آیینهای همانند یا نزدیک آن یکچنین گستردگی و جداگونگی از زبان رایج (معیارین) را نداشت. نویسندهٔ قلندریه در تاریخ (که بی‌تردید برترین پژوهش در این باره است) واژه‌ها و اصطلاحات آنان را در فهرستی کامل با صدها مدخل به‌نام «واژه‌نامهٔ زبان قلندری» تنظیم و توضیحات کافی دربارهٔ هرکدام ارائه کرده‌اند. (همان ۴۹۰ـ۵۱۴)

در اینجا به بحثی کوتاه دربارهٔ تعاریف و تلقّیها از طریقت قلندری و برخی جنبه‌های آن، که در ارتباط با شعر و ادب پارسی است، می‌پردازم.

باخرزی می‌گوید: «مراد از قلندری تجرید است از کونین.» (فصوص الآداب ۲۴۸) و عزّالدین محمود: «این طایفه از جهت عدم ریا با ملامتیه مشابهت دارند، و فرق میان ایشان آن است که ملامتی به جمیع فضایل و نوافل تمسّک جوید و لیکن آن را از نظر خلق پنهان دارد. و امّا قلندری از حدّ فرایض درنگذرد و به اظهار و اِخفاء اعمال از نظر خلق مقیّد نبود.» (مصباح الهدایة ۱۲۲)

این مقال گنجایی ورود به چگونگی واژهٔ «قلندر» و ریشهٔ آن را ندارد، اگرچه نظریاتی گوناگون در این باره ابراز شده است. برای نمونه، معین نظر دُزی را نقل کرده که «قلندر» و «قلندری» را از عربی «قرندل» و «قرندلی»، منسوب به مؤسس این فرقه دانسته (دُزی، ج ۲، ص ۳۴۰) و نیز عقیدهٔ مشابه دساسی را (دائرة المعارف اسلام، ذیل Kalenderi) همچنین سخن ایوانف را در کتاب اهل حق، که با وجود چهار سال جستجو هنوز ریشهٔ آن را درنیافته است. غالب فرهنگها آن را از «کلندر» و «کلندره» = چوب گُنده و ناتراشیده و مردم ناهموار دانسته‌اند. (برهان، ح «قلندر»، نیز حمید

زرین‌کوب، قلندرنامهٔ خطیب فارسی، مقدّمه) امّا جدیدترین پژوهش و نظریه در این باب از شفیعی کدکنی است که احتمال می‌دهد «قلندر» و صورت دیگر آن «قال‌اندر = قالندر» برگرفته از «کالنجر» یعنی نام قلعهٔ معروف در هندوستان باشد که در اشعار پارسی از جمله قصیدهٔ مشهور فرّخی در مورد فتح سومنات به دست محمود غزنوی نیز آمده و معنای لفظی آن، قلعهٔ تباهی و سیاه است، و «کلندر» و «کلندره» هم احتمالاً صورتی از «کَلَنْجَر» و «کالنجر» بوده است و بعید هم نیست که بر اثر شهرت فتح قلعهٔ مذکور، رنود و اوباش خراسان محل قمار و عیاشی یعنی «لنگر» خود را (که همین واژه هم ممکن است مأخود از «کالنجر» و «کالنگر» باشد) کالنجر /کالنگر / قالندر / قلندر خوانده باشند. (قلندریه در تاریخ ۴۵_۴۷ به تلخیص؛ برای اطلاع بیشتر، نک. کلّ بخش ۲ با عنوان «معنای واژهٔ قلندر» ۳۷_۴۹.) یکی از مهمترین نکات و نتایج بحث ایشان این است که: تاکنون عموم پژوهشگران «قلندر» را به خطا شخص و در شمار عارف، صوفی و رند انگاشته‌اند، و حال آن‌که این واژه تا سدهٔ هفتم تنها به معنای اسم مکان (جای رنود و اوباش و لنگر آنان) بوده و افراد منسوب به این مکان را «قلندری» یعنی اهل لنگر اوباش می‌خوانده‌اند، نه «قلندر». بنابراین، تمامی اشعار قبل از سدهٔ هفتم که «قلندر» در آنها معنای شخص دارد یا مجعول است و یا محرّف و مبدّل. (ضمناً ایشان پیش از کتاب مذکور، آن را در مقاله‌ای مطرح کردند: «قلندر»، بخارا، ش ۴۲، خرداد ـ تیر ۱۳۸۴، ص ۱۱۳_۱۱۷.) پس مثلاً دوبیتی طاهر به فرض صحّت انتساب به او باید باشد: موآن پیرُم (یا: رندُم) که جایم بی‌قلندر، و یا در این بیت سعدی (که شفیعی می‌گوید: «در بعضی از قدیمترین نسخه‌ها وجود ندارد»):

نه امید از دوستان دارم نه بیم از دشمنان　　　تا قلندروار شد در کوی عشق آیین من

(غ ۴۷۲)

باید چنین معنی شود: «از آن هنگام که در کار عشقْ آیین من همچون آیین کلیسیا شده است.» (همان ۴۲) ضمن این‌که نویسنده انتساب رسالهٔ قلندرنامه را به خواجه عبدالله انصاری ردّ می‌کند. (همان ۴۰) اما این نگارنده، در ضمن تجلیل از تتبّعات بدیع استاد شفیعی و به رسم سؤال می‌پرسد: آیا آن‌همه موارد کاربرد «قلندر» به معنای شخص، از زمانهایی بس پیش از سعدیِ اواخر سدهٔ هفتمی، یعنی از سنایی در اوایل سدهٔ ششم، که چند بار قلندر را شخص گرفته (مثلاً «دم قلندروار زن»، دیوان ۹۷۲) نیز عطار در اوایل سدهٔ هفتم (یعنی قبل از مولانایی که ایشان در خصوص استعمال فراوان «قلندر» به همین معنای شخص در آثار او ظاهراً به ناگزیر آن را «نشان‌دهندهٔ آغاز

شناوریِ معنیِ این واژه» دانسته‌اند، همان ۴۱) همه و همه به‌نظر ایشان محرّف و مبدّل و یا به هر شکل و توجیهی به معنای مکان است؟ به‌نظر می رسد ایشان تمایل دارند در تمامی شواهدی که معنای شخص اراده شده تردید فرمایند، از جمله در مورد بیت سنایی: «... یا حدیث او فرونِه یا قلندروار باش» (دیوان ۷۶۱؛ شفیعی، همان مقاله ۱۱۵) آیا در شاهد پیشگفته از سنایی نیز انکاری دارند؟ و آیا اساساً تردید در مورد این‌همه شاهد از سدهٔ پنجم تا هفتم روا یا ممکن است؟ (خوانندگان لطفاً به شواهدی که من در ادامهٔ بحث خواهم داد بنگرند تا آیا چنین حکمی دربارهٔ آنها صادق است؟) حال با این اوصاف، این نگارنده اجازه می‌خواهد احتمال دهد که «قلندر» از همان ایام قدیم به معنای شخص و مکان، هردو به موازات یکدیگر به کار می‌رفته است، همچنان‌که کاربردهایی متعدّد مثل جوهریان، نَخّاس، کُتّاب، معلّم، هم شخص است، و هم گاهی مکان (به ترتیب: بازار جواهرفروشان، بازار برده‌فروشان و دوتای دیگر: مکتب). معنای شخص نیاز به شاهد ندارد امّا معنای مکان، چنان‌که اهل ادب می‌دانند، شواهد متعدد در شعر و نثر دارد، از جمله در آثار سعدی، که ظاهراً این کاربرد را بیش از دیگران دارد: «شَبَه در جوهریان جُوی نیارد.» (گلستان ۵۶)

مَنَت بنده ای خوب و نیکوسیَر — به دست آرم، این را به نخّاس بر
(بوستان ۱۲۴ ب ۲۲۱۷)

بـه کُتّابش آن روز سائق نبرد — بزرگ آمدش طاعت از طفل خرد
(همان ۱۴۲ ب ۲۶۶۱)

من تن به قضای عشق دادم — پیرانه سر آمدم به کُتّاب
(غ ۲۶)

شمس هم: «آمدیم، به کُتّاب بردمش.» (مقالات ۲۹۳)

تو بت چرا به معلّم روی؟ که بتگر چین
به چین زلف تو آید به بتگری آموخت
(سعدی، غ ۳۲)

و امّا قدیمترین کاربرد «قلندر» و «قلندری» را در شعر پارسی، قطع‌نظر از معنای آن، احتمالاً می‌توان این رباعی منقول از ابوسعید ابوالخیر دانست:

من دانگی و نیم داشتم حبّهٔ کم — دو کوزه نبی خریده‌ام پارهٔ کم
بر بربط من نه زیر مانده‌ست و نه بم — تا کی کوی قلندری و غم غم؟
(اسرارالتوحید ۱، ۷۳)

فروزانفر در این مورد به یک رباعی از کسی به‌نام یوسف عامری استناد می‌کند که عین‌القضاة (مق ۵۲۵) در تمهیدات نقل کرده است. (شرح مثنوی شریف ۲، ۷۳۵):

در کوی خرابات چه درویش و چه شاه — در راه یگانگی چه طاعت، چه گناه
بر کنگرهٔ عرش چه خورشید و چه ماه — رخسار قلندری چه روشن چه سیاه

(تمهیدات ۲۲۸)

(شفیعی هم این رباعی را نقل کرده است. پیشین ۳۹)

زمان تأسیس طریقتی به‌نام قلندریه ظاهراً در سال ۶۱۰ به دست قلندر یوسف عربی اندلسی در دمشق بوده و شیخ جمال ساوی آن را به مصر منتقل کرده است. اخلاق این طایفه آمیزه‌ای است از زیّ فارسی و مزدکی، بدون پایبندی به شعایر دینی و مقوّمات اخلاقی. (دائرة المعارف اسلامی ۲، ۶۷۶، به نقل از رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۵۵۵ به تلخیص) حمید زرین‌کوب نیز اشتباه خطیب فارسی، سرایندهٔ قلندرنامه، را که وفات جمال ساوی، پیشوای قلندریه، را در ۴۶۳ گفته است یادآور می‌شود: «غالب مآخذ، ظهور جمال‌الدین و حتی قلندریه را از قرن هفتم فراتر نخوانده‌اند.» («معرفی یک نسخهٔ خطّی در باب قلندران»، مجموعهٔ مقالات ۵۱). برخی از پیشوایان برجستهٔ آنان عبارتند از: مسعود بن محمد بن الدّلّال الهمدانی (ف ۵۹۵) که صلاح‌الدین صفدی در الوافی بالوفیات شیخ قلندریه خوانده، و قطب‌الدین حیدر زاوه‌ای یا زاوگی (ف ۶۱۳ یا ۶۱۷) که قلندریه را در تاریخ معمولاً با او می‌شناسند، محمّد کرد، شمس کرد و محمد بلخی. (نک. قلندریه در تاریخ ۲۱۲ به بعد، که آگاهیهای بسیار در باب رجال این فرقه در ایران و بیرون آن به دست داده است.)

دربارهٔ چگونگی زندگی و مشی و سنن و رسوم و آداب قلندریه سخن بسیار است، که خوشبختانه به‌قدر کافی در متون و منابع مربوطه، و به وجه اتم و اکمل در کتاب اخیر، مندرج است. در اینجا تنها به ذکر چند مورد، آن هم به کوتاهی، و از جهت تأثیر بر حکمت ذوقی تا حدود روزگار حافظ، بسنده می‌شود.

۱. گروهی از قلندران و فتیان برای نشان دادن برادری و همدلی میان این فرقه، نام «اَخی» بر خود گذارده بودند، مثل اخی جوق و اخی فرج زنجانی (که عدّه‌ای او را مراد نظامی خوانده‌اند.) اخی‌های بسیار و بعضاً مشهور در ایران و آسیای صغیر وجود داشتند، که این خود گوشه‌ای از گسترش و پراگندگی این آیین را نشان می‌دهد.

۲. دلقی از پارچهٔ خشن و ارزان به‌نام «جولَق» یا «جولخ» می‌پوشیدند و از این روی جولقی یا جولخی همان معنای قلندر دارد:

جـولقیء سـربرهنه مـی‌گذشت　　　با سر بی‌مو چو پشت طاس و طشت
(مثنوی ۱، ۱۸)

فروزانفر لباس آنان را «مرکّب از پوست و پارچه‌های مویین و گاهی پوست ببر یا پلنگ» می‌گوید، و می‌افزاید: «از ارتکاب منهیّات احتراز نداشتند. استعمال بـنگ و حشیش و کشکول به دست گرفتن و پَرسه زدن از رسوم آنها بود. در پـرسه زدن بـه پارسی سخن می‌گفتند. وصف جامعی از عادات قلندریه در قصیده‌ای از تقی‌الدیـن علی بن عبدالعزیز مغربی (متوفی ۶۸۴) می‌توان دید. این قصیده را محمّد بن شاکـر کُتُبی (متوفی ۷۶۴) نقل کرده است. فوات الوفیات، ج ۲، ص ۷۲.» (شرح مثنوی شریف ۲، ۷۳۴ـ۷۳۵)

عبدالحسین زرین‌کوب: قلندران لباس عیّاران و سربازان می‌پوشیدند و یا به‌کلّی عریان و با موی سترده در انظار ظاهر می‌شدند تا مردم تمایزی میان ایشان با دیگران نگذارند و آنان را به‌عنوان زاهد و عالم و عارف ننگرند. (جستجو در تصوّف ایران ۳۵۹)

۲. سیاحت و گشت و پرسه‌زدن در منابع قلندریه بسیار به میان آمـده و بـه‌عنوان یکی از واجبات این فرقه مورد تأکید قرار گرفته است. در قلندرنامهٔ خـطیب فـارسی بیشترین تأکید و تمرکز سراینده بر سیاحتها و شهرگردیهای شیخ جمال ساوی است (لذا این منظومه چندان کمکی به روشن‌سازی دیگر جوانب این طریقت نـمی‌کند.) مؤلف جستجو در تصوف ایران می‌گوید: بی‌تعلّقی آنها سبب سیاحت دایم و دوره‌گردی و گدایی می‌شد. ایشان می‌پرسند: «آیا بقایایی از درویشـان و دوره‌گـردان مـانوی و بودایی، که از قبل از اسلام در عراق و خراسان و ماوراءالنهر بوده‌اند، نیز در این جریان جذب شده‌اند؟ ظاهراً بعید نیست.» (۳۶۰). احمدعلی رجایی ایـن سـنّت را «ظـاهراً مأخوذ از رهبانان مسیحی» می‌داند زیرا مـعتقد است سـیر و سـیاحت بـدون هـدف مشخّص (و نه به قصد و به معنای تفرّج) به موجب احادیث و اخبار در اسلام نـهی شده است؛ مثلاً: «لا زِمامَ و لا خِزامَ و لا رُهبانیّةَ و لا تَبَتُّلَ و لا سِـیاحةَ فـی الاسـلام.» (حلقه از بینی آویختن و گذاردن حلقهٔ مویین در یکی از دوجانب منخرین و رهبانیت و ترک نکاح و سیاحت در اسلام نیست.) یا: «اِنَّ سیاحةَ اُمَّتی الجِهادُ فی سبیلِ الله.» و یا: «فَاِنَّ سیاحةَ اُمّتی الغَزْوُ فی سـبیلِ اللـهِ و الحَـجُّ و العُـمرَةُ.» (فـرهنگ اشـعار حـافظ ۴۰۶ـ۴۰۷) نقل این احادیث به گمان نگارندهٔ این سطور به‌ویژه از آن روی باید مورد توجّه قرار گیرد که دست‌کم بخشی مهم را از دلایل مخالفت اهل تشـرّع و تـزهّد بـا قلندریه و سنن و آداب ایشـان و زمـینه‌های تشـنیع و تکـفیر آنـان روشـن مـی‌کند.

ارتباطهای آشکار یا نهفتهٔ این فرقه با ادیان و آیینهای غیراسلامی به‌ویژه ایرانیِ کهن نیز مسلماً آتش جدالها را با این فرقه بسی افروخته‌تر و زبان گرایندگان به باورها و هنجارهای رایج مذهبی را بر آنان تیزتر ساخته است. بدنامی (البته قدری مبالغه‌آمیز) که خواهیم دید برخی پژوهندگان به قلندریه نسبت داده‌اند ظاهراً و غالباً از ناحیه این‌گونه اقشار بوده است تا اهل فرزانگی و ادب و هنر و عرفان. همچنین سنّت همیشگی پَرسه‌زنی (که فرهنگها «پرسه» و «پارسه» را گدایی معنی کرده‌اند، از جمله برهان) با توجه به این‌که در اثنای آن به پارسی سخن می‌گفته‌اند، گذشته از این‌که ظاهراً چندان پسندیدهٔ اقشار یاد شده به‌ویژه تازیگرایان یا مستعربان نبوده است، این پرسش را هم پیش می‌آورد که: آیا اشتقاق «پرسه» و «پارسه» از همین رهگذر و از واژهٔ «پارسی» نمی‌تواند باشد؟ (در مورد خود این واژه و گذشته از حدس یاد شده، نک. قلندریه در تاریخ ۴۵۸ متن و حاشیه، و ۴۹۵ در «واژه‌نامهٔ زبان قلندری» و مطالب مورد ارجاع.) همچنین پیوندهای قلندریه با کیشها و آیینهای ایران باستان به‌نظر می‌رسد بیشتر و استوارتر از آن باشد که انکاری بپذیرد، چه این طایفه همواره مورد شماتت و حتی تکفیر از این بابت بوده‌اند. ابن تیمیّه احتمال می‌دهد که آنان خود بازماندگان پارسایان فُرس بوده باشند. (نک. همان ۹۸. نیز ۵۵ـ۶۱ تمامی مبحث «از مزدک‌گرایی تا تشیّع صفوی» و ۶۵ـ۶۷ ذیل «عناصر ایرانی در آیین قلندر».) به راستی اهل زهد و شرع چگونه ممکن بود با آن‌همه رسوم هنجارگریز و غیراسلامی رایج در میان قلندریه به ستیز و بدگویی برنخیزند؟ رسومی که گرایش و مهرورزی به سگان به پیروی از ایرانیان باستان و زیستن و خورش خوردن با ایشان تنها یکی از آنهاست. (نک. همان ۶۶ و ۹۹.)

در شعر حافظ اشارتی به سنت سفر و سیاحت قلندریه شده است:

سوی رندان قلندر به ره‌آورد سفر   دلق بسطامی و سجّادهٔ طامات بریم

۳. موی ستردن، آن هم نه‌تنها موی سر (که خواجه ذکر کرده: «... نه هر که سر بتراشد قلندری داند») بلکه ریش، بروت و ابروان نیز، آن هم با آدابی بس دقیق و همراه با خواندن آیات و اوراد و ادعیه؛ برای تراشیدن هرکدام هم دلیل و حکمتی خاص قایل بوده‌اند. (نک. همان ۴۱۴ـ۴۲۰ با عنوان «تراش‌نامهٔ قلندری».) آنان این کار را، که «استره‌کاری» می‌خواندند، موجب صفای صورت می‌دانستند. عبید: «چون قلندران به استره‌کاری و صفای صورت مشغول شدند...» (کلیات ۳۱۰) گفته‌اند این آیین به پیروی از جمال ساوی و برگرفته از ماجرایی است معروف: این‌که وقتی بر

خانه‌ای فرود آمد، دختری از جمال صاحب‌جمال کام خواست ولی او برای مصون ماندن از گناه، نشان مبرز خانه را گرفت و در آنجا مویهای سر و صورت سترد و آنگاه با تحاشی دختر از این سیمای مکروه از ارتکاب حرام رَست. این حکایت به صورتهای مختلف در منابع متعددی که ذکری از قلندریه کرده‌اند آمده است. (برای نمونه: سفرنامهٔ ابن بطوطه ۱، ۲۵ـ۲۶ و تاریخ فرشته ۲، ۴۰۷ـ۴۰۸) حمید زرین‌کوب قول اصح را این می‌داند که زن یکی از امرای مصر بر او عاشق شد و او زوال حسن خود از خدای درخواست، اجابت شد و مویهایش فروریخت. (مقالهٔ پیشین ۴۹ـ ۵۰ به تلخیص) ایشان بر آن بودند که صوفیه از دیرباز با آیین موی‌زدایی از طریق بوداییان ارغوانی‌پوش که در سیاحتهاشان به آنان بازمی‌خوردند آشنا بوده‌اند. (همان ۵۴) سیالکوتی وارسته این سنت را «چارضرب اَبدال» گفته است: «کنایه از حلق لحیه و سبلت و ابرو، که آیین قلندران نامقیّد است. گویند: فلان چارضرب زده است؛ ابراهیم ادهم:

در چارضرب ابدال، ابرو تراشد از رو　　　تا هیچ‌کس نگوید بالای چشمت ابرو»

(مصطلحات الشعرا ۸۶) به‌نظر می‌رسد مؤلف یا موی سر را فراموش کرده و یا چارضرب را قطع نظر از موی سر گفته، و در این صورت محتمل است که ابرو را دو مورد به‌شمار آورده باشد. به هر حال، در عبارت او سه مورد بیش نیست. گفتنی است شفیعی در همان کتاب (۷۴ـ۷۹) مثل بقیهٔ مواردْ توضیحاتی دقیق در ذیل عنوان «ابرو تراشیدن» داده لیکن ظاهراً آن را منحصر به ابرو دانسته است. (مورد اخیر را من برافزودم چون گمان می‌کنم عدد «چار» ناظر بر چهار مورد پیشگفته بوده است.) در هر حال، این سنت قلندریه نیز چون بسی دیگر ناشی از واکنش لجاج‌آمیز در برابر سنّت موی گذاردن سامی و اسلامی بوده است. اساساً جنبهٔ اباحی نیرومند قلندریه و ترک بسیاری از طاعات و احکام، درکنار گرایشهای مسلّم به آیینهای پیش از اسلام از آنان فرقه‌ای می‌سازد در برابر مذاهب رسمی و رایج، و لذا به همان اندازه منفور اهل شرع و شدّت و تقشّف است که محبوب اهالی شعر و شور و عشق و عرفان.

۴. زندگی قلندران خواه و ناخواه و مستقیم و غیرمستقیم با انواع و اقسام ریاضتهایی اغلب متفاوت و حتی مغایر با احکام و اوامر اسلام پیوند دارد، چنان‌که هرآنچه تاکنون برشمرده‌ام به گونه‌ای با ریاضت درآمیخته است، امری که قلندران را با ملامتیان اشتراک و با رندان خوشباش و عیاش افتراق می‌بخشد. خطیب فارسی بارها ریاضت را بر قلندران فرض دانسته است، از جمله:

همه کس را ریاضت نیست درخَور ولی فـرض است بـر مـرد قـلندر

(قلندرنامه ۴۲ب ۲۱۵)

حمید زرین‌کوب نیز پنج اصل آنان را چنین برمی‌شمارد: قناعت، لطافت، ندامت، دیانت و ریاضت. (مجموعهٔ مقالات ۵۶)

از جملهٔ آنها رسومی عجیب است که ابداع و بدعت آنها بـه قـطب‌الدیـن حـیدر زاوه‌ای، پیشوای پیشگفتهٔ قلندریه منسوب است، مثل سوزاندن موی ریش یا برکندن موی زنخدان، حلقهٔ آهنین در آلت رجولیت خویش کردن برای پیشگیری از شهوت راندن، حمل آلات آهنین چون طوق و زنجیر و عصا و گرز، و آویختن حلقهٔ آهنین از دست و گوش و گردن. (قلندریه در تاریخ ۲۱۷) همچنین گاهی در اشعار، قـلندران بـا خشتی که برای خواب زیر سر می‌گذاردند شناسانده شده‌اند، ولی نمی‌دانم آیـا ایـن جزو سنن ثابت آنان بـوده و یـا صِـرف تـصادف است؛ طـاهر (در دوبـیتی مشـهور پیشگفته دربارهٔ قلندر):

چو روز آیو، بگردُم گِرد کـویت چو شَو آیو، به خشتون وانِهُم سر

و حافظ (در والاترین تجلیل از قلندر)، اگرچه ممکن است تحت‌تأثیر همان دوبیتی بوده باشد:

بـر در مـیکده رنـدان قـلندر بـاشند که سـتانند و دهـند افسـر شـاهنشاهی

خشت زیر سر و بر تارک هفت اختر پای دست قدرت نگر و منصب صاحبجاهی

ظاهراً مهمترین دلیل این فقر کامل این است که یار تنها در دل تنگ و خراب چنین کسانی نزول می‌کند، چنان‌که عماد فقیه در غزلی در وصف رندان (از جهاتی همانند قلندران) در ضمن اشاره به خشت زیر سر می‌گوید:

کسـی را خـیال تـو هـمخوابـه شـد که بستر ز خاک است و بالین ز خشت

(دیوان ۵۲)

و امّا در باب رسوم و آداب بی‌شمار، غالباً دقیق، چه بسا سختگیرانه، و گـاه فـوق طاقت قلندریه، که پیوسته هم بر آنها افزوده می‌شد، می توان پرسید: آیـا آنـان خـرق رسوم می‌کردند یا خلق رسوم؟ پیداست در عمل هیچ فرقه‌ای، به‌ویژه طریقتی چنین گسترده و سامان‌مند، گزیری از آداب و رسوم خاص خود برای تمایز از دیگران ندارد امّا این نیز هست که این فرقه، همچون برخی فرق مشابه، در اصل به‌عنوان واکنشی اعتراضی در جهت نفی و طرد رسوم ظاهر و قیود نظام زهد و تصوف هردو تشکیل یافت. صوفیه به جای حذف آداب و قـیود و قـواعـد دست‌وپـا گـیر و تشـریفات و

تکلفات زاید و آزارندهٔ نظام زهد و فقاهت به مرور آن‌قدر آداب و قواعد برای خود تمهید کرده یا بهتر بگوییم: تراشیده بودند که گاه اصل و غایات را در سایهٔ خود قرار می‌داد. برای مثال، دربارهٔ کاری ساده چون خلال کردن دندانها پس از طعام، آدابی عجیب ابداع کرده بودند: «[توزیع‌کنندهٔ خلال در میان اهل سماط] ابتدا از شیخ کند و از دست راست درگردد و خلال را به دست راست در میان انگشت میانه و انگشت چهارم گیرد و بدهد، و گیرنده نیز همچنین گیرد. و هرچه از میانهٔ دندان به زبان بیرون آرد به گلو فرو برد و هرچه به خلال بیرون آرد در دست چپ گیرد و در طشت اندازد. و خلال‌دهنده را در وقت گرفتنْ دعا کند و گوید: بَشَّرَکَ اللهُ بِالخَیرِ، و خلال از دندانهای بالا آغاز کند از جانب دست راست و بر جانب راست دندانهای زیر ختم کند و...» (فصوص الآداب ۱۴۱) کتب مربوط به آداب صوفیه مالامال از قیود و قواعد ریز و درشتی است که در صورت تبعیت، به جای کمال بخشیدن به روح، چه بسا ممکن است بازدارنده از آن نیز باشد و جای بر عوالم درونی و عشق و صفا و سادگی و نظارهٔ جمال تنگ سازد. در چنین اوضاع و احوالی است که قلندریه چونان جنبشی پیرایشگر پای به میدان می‌گذارد تا پشت پایی بر دستگاهی دور و دراز، سرشار از ظواهر برساخته، روی در تباهی روزافزون، و گرفتار درد بیدرمان رعونت و کرامت‌فروشی به‌نام تصوّف بزند. امّا در یک نگاه کلّی، از سویی خود رفته رفته در پیله‌ای خودساخته از رسوم و ریاضاتی بی‌شمار که وضع کرده بود فرورفت و از سوی دیگر با بروز انواع انحرافها و اباحیگریها (که شرح آنها در پژوهش گرانمایهٔ شفیعی آمده است) کم‌کم به ضدّ آرمانهای نخستینهٔ خویش گرایید، خاصه که در ایّام صفویّه به پاره‌ای اغراض آلودهٔ سیاسی هم گرفتار آمد، اگرچه در روزگار بداوت و روایی نیز از طعن مخالفانی که آداب و سنن ایشان را بدعت عیان و تکلف کلان می‌خواندند برکنار نماند. به گمان این نگارنده، آیین قلندریه، جدا از سیر تدریجی به سوی تباهی، و قطع نظر از جلوه‌های همیشه دلپذیر شعریِ آن، اساساً همواره عناصری از ایمان و اباحه و آرمان و ضدّ آرمان را در آمیزه‌ای همزمان و پارادوکس‌گونه و بدون حدّ و مرزی روشن در خود دارد: فرقه‌ای اسلامی به شمار می‌رود ولی بیش از اسلام از پیش از اسلام یا ادیان دیگر تأثیر می‌پذیرد؛ در پی وصول به ایمانْ سر از گریبان عصیان و اباحه به‌درمی‌آورد؛ و در طلب رهایی به انواع انقیادها و ریاضتها روی می‌کند. به هر حال سرشتی دشواریاب و آمیزه‌ای مرموز دارد.

و امّا یک مسألهٔ بسیار مهم و مورد اختلاف، حقیقت حال و اخلاق و سیره و سان

راستین قلندریه، فارغ از بزرگنماییها و دگرگون‌سازیهای ویژهٔ شعر، است، اگرچه در باب یکچنین فرقهٔ وسیع با ریشه و پیشینهٔ چندصدساله و این‌همه دگرگونی در آن فقط افراد خویگر به کلّی‌گویی و نگاه ایستا و یا موافقان و مخالفان آن می‌توانند داوری یکجا و یکسره و یکسویه داشته باشند. بدین‌سان دربارهٔ این فرقه به زعم این بنده هرگز نمی‌توان آنان را مطلقاً نیکنام و آراسته به سیرهٔ حسنه یا بدنام و اخلاق‌گریز خواند بلکه می‌باید برحسب مورد دربارهٔ اشخاص یا شعب منتسب به آن سخن گفت و بس. به دیگر سخن، نه باید فریفتهٔ سیمایی دلپذیر شد که شاعران در بیشترِ نزدیک به همهٔ موارد از قلندران ترسیم کرده‌اند و نه به داوری هواخواهانهٔ اکثر متصوفه و صاحبان منابع تصوف در حق آنان دل خوش داشت. اکنون به نمونه‌هایی از قضاوتهای قدما و معاصران دربارهٔ این طریقت بنگریم.

عزّالدین محمود کاشانی در سنجش قلندریه و ملامتیه: «و امّا متشبّه مُحق به ملامتیه طایفه‌ای باشند که به تعمیر و تخریب نظر خلقْ مبالاتی زیادت ننمایند، و اکثر سعی ایشان در تخریب رسوم و عادات و اطلاق از قیود آداب مخالطات بود، و سرمایهٔ حال ایشان جز فراغ خاطر و طیبةُ القلب نباشد، و ترسُّم به مراسم زُهّاد و عُبّاد از ایشان صورت نبندد، و اِکثار نوافل و طاعات از ایشان نیاید [یک تفاوت بارز آنان با ملامتیه ـ م]، و تمسّک به عزایم اعمال ننمایند، و جز به ادای فرایض مواظبت نکنند، و جمع و استکثار اسباب دنیوی بدیشان منسوب نبود، و به طیبة القلب قانع باشند و طلب مزید احوال نکنند.» (مصباح الهدایة ۱۲۱ـ۱۲۲) آنگاه دربارهٔ وضع قلندریه در زمان خود (سدهٔ هشتم، یعنی عصر حافظ) می‌افزاید: «و امّا طایفه‌ای که در این زمان به نام قلندری موسومند رِبقهٔ اسلام از گردن برداشته و از این اوصاف که شمرده شد خالی؛ این اسم بر ایشان عاریت است، و ایشان را حَشْویّه خواندن لایقتر.» سخن عزّالدین (یعنی داوری اغلب متون تصوّف) مشعر بر این است که قلندریه صورتی اصیل، صالح و اصول‌گرا یا آرمانخواه داشته ولی بعداً از اصل خود به دور افتاده است. امّا بحث عالمانهٔ عبدالحسین زرین‌کوب در مقام پژوهنده‌ای امروزین به طبع دقیقتر و برخوردار از بار تحلیلی و تعلیلی بیشتری است: «اگر شاعران عصر از آن جماعت [قلندران ـ م] تعبیر به رندان می‌کردند از آن روی بود که آنها در کار ملامت بر هرچه ننگ و نام بود احیاناً پشت پا می‌زدند. با این همه از فحوای کلام مولانا در مثنوی و از اخبار مناقب العارفین برمی‌آید که در روزگار مولانا جلال‌الدین، قلندران در قونیه خانقاه مخصوص داشته‌اند [...] قلندران قونیه فراوان بوده [...] و مولانا و یاران او در

حقّ ایشان احترام فراوان قایل بوده‌اند.» (جستجو در تصوّف ایران ۳۶۲ـ۳۶۳) قلندر در ادب صوفیه منحصر به جماعت دوره‌گرد و دریوزه‌گر که شعاری شبیه ملامتیه داشتند نماند، چنان‌که سایر صوفیه‌ای هم که از قیود آداب و شریعت نرسته بودند خود را قلندر می‌خواندند. روح تعالیم آنها خرق عادت بود و این عصیان بر ضدّ عادات و مقرّرات، آنان را نزد متشرّعه بسیار منفور می‌کرد و آنان هر آن‌کس را که به تنبلی، پرخوری، رقص و شاهدبازی مشتغل بود «قلندر» می‌خواندند. (همان ۳۶۵ به تلخیص) می‌بینیم که زرین‌کوب بدنامی قلندریه و مخالفتها با آنان را تماماً یا عمدتاً از سوی متشرّعان می‌داند، امّا شفیعی کدکنی، در عین تأکید بر دلپذیری چهرهٔ قلندران در شعر پارسی، به استنباط بنده از کلّیّت کتاب پیشگفته، متمایل به تعمیم بدنامی آنان یا باری تلقّی منفی از این فرقه به افراد و اقشاری فراتر از اهل تشرّع است، یعنی ایشان از نظرگاه واقع حال قلندریه، به کوتاه سخن، آنان را چندان پذیرفته و پسندیدهٔ قاطبهٔ جامعهٔ عصر نمی‌انگارند. «مشکل بسیاری از پژوهشگران شرقی و غربی دربارهٔ قلندریه این است که غالباً تصوّری ایستا و پیوسته از مسیر تاریخی ایشان داشته‌اند و این امر بدیهی را کمتر مورد نظر قرار داده‌اند که مشرب قلندری، هم ریشه‌های گوناگون داشته و هم شاخه‌ها و کششهای گوناگون.» (قلندریه در تاریخ ۴۹۰) «ذهن و ضمیر جامعهٔ ایرانی به‌ویژه هنرمندان و شاعران بزرگ ما، امثال عطار و سنایی و مولوی و حافظ، از این چهره‌های متمایل به شکستن تابوها، اندک اندک قهرمانانی در ذهن خویش آفریده است که با واقعیت اجتماعی و تاریخی ایشان فاصلهٔ بسیار دارد. آن چهرهٔ ملکوتی قلندر در شعر حافظ [...] هیچ‌گونه نسبتی با واقعیت تاریخی و اجتماعی قلندریهٔ عصر حافظ ندارد.» در برابر یک دیدگاه که آنان را تا عالیترین مراحل ارتباط انسان با خدا می‌برد، دیدگاهی دیگر ایشان را تا مرز پست‌ترین شهوترانان شکمبارهٔ ولگرد فرود می‌آورد. (همان ۵۱) گمان این بنده این است که در میان بزرگان ادب پارسی، سعدی قلندران را در نزدیکترین فاصله نسبت به واقع حال آنان یا به دیدگاه اخیر و بر روی هم معتدل‌تر از تنزیه‌کنندگان و ستایشگران پرشور ایشان توصیف کرده است؛ توصیفی که شاید بیش از هرچیز برخاسته از طبع میانه‌رو و خردورز اوست. در گلستان چهرهٔ قلندران کلاً منفی است: «قلندریان چندان بخورند که در معده جای نفس نماند و بر سفره روزی کس.» (۱۷۸) «دو کس را حسرت از دل نرود و پای تغابن از گِل برنیاید: تاجر کشتی‌شکسته و وارثِ با قلندریان نشسته.» (۱۸۴) در بوستان نیز به همین‌سان:

پسـر کـو میان قـلندر نشست　　　پدر گو ز خیرش فروشوی دست
(۱۶۵ب ۳۱۸۲)

امّا در غزل او، اگرچه به‌اقتضای سرشت این نوع شعرْ مـواردی از مـعنای مـثبت «قلندر» هست، ولی گاهی از زیر ظاهر مثبت آن باز همان تلقی منفی قـابل اسـتنباط است:

گر تو چنین خوبروی، بار دگر بگذری　　　سنّت پـرهیزگار، دیـن قـلندر شـود
(غ ۲۶۹)

و:

کمال نفس خردمند نیکبخت آن است　　　که سـر گـران نکـند بـر قـلندر قـلّاش
(غ ۲۹، بخش مواعظ)

و امّا در مورد ماهیت و واقعیت اجتماعی قلندریه نیز به دلیل وسعت و تـعدّد و تنوّع شاخه‌ها و گرایشهای گونه‌گون، آن هم با دگرگونی بسیار در گذار روزگاران، به هیچ روی نمی‌توان حکم کلی بر بدنامی و نیکنامی کـرد. رنـدان در اصـل و مـاهیت اجتماعی‌شان گروهی یکدست و بر روی هم بدنام و فرومایه بوده‌اند که عـالم شـعرْ آنان را به دلایل و انگیزه‌هایی که می‌شناسیم تـطهیر و در اوج اعـتلا تـوصیف کـرده است، امّا قلندران را از این نظر نباید با آنـان سـنجید. قـلندریه، هـمچنان‌که نـام آن و پسوند «ـ یّه» نشان می‌دهد، فرقه‌ای است صاحب سـازمانی دقـیق و مـنسجم، نـظام آموزشی و تربیتی سنجیده، آداب و سنن و اعمال و ریاضتها و حتی زبان ویـژه، کـه هرکدام برحسب مورد می‌تواند معروض نقد و ارزیابی و مشمول داوری مـثبت یـا منفی قرار گیرد. پیداست چه مایه تفاوت میان آنان و گـروهی فـاقد اصـول و مـبانی نظری و عقیدتی و انضباط و انسجام سازمانی به نام «رندان» (که طبعاً پسوند مذکور را هم ندارد، چنان‌که «رندیه» خوانده نمی‌شود) وجود دارد؛ و ایـن در حـالی است کـه ملامتیه، اگرچه از نظر نظام تعلیمی و انسجام تشکـیلاتی قـابل مـقایسه بـا قـلندریه نیستند، به هر حال دارای نشانه‌های ویـژه بـه‌عنوان فـرقه و طـریقتی مشـخص‌انـد. قلندریه به‌نظر می‌رسد بیشتر از جانب مخالفان سرسختشان یعنی اهل تشرّع و تزهّد به‌طور کلّی بدنام یا ناستوده انگاشته می‌شدند، آن هم مثلاً به دلایلی همچون تساهل دینی (گاه تا حدّ اباحی‌مشربی)، گـرایش بـیش یـا کـم بـه بـرخـی ادیـان و آیـینهای غیراسلامی و جز اینها. البته این سخن به معنای نفی فساد مسلّم بـرخـی شـاخه‌های قلندریه حتی در سدهٔ هفتم یعنی عصر رونق و اصالت آن نیست، چنان‌که شمس (که

او را می‌توان قلندر به مفهوم مثبت، بدون ترسّم به آداب و عادات خاص آنان خواند) دربارهٔ فردی، او را به لواطه دادن به قلندریان منتسب می‌کند. («.. ن از قلندریان دریغ نمی‌دارد.» مقالات شمس تبریزی ۶۱۴) همچنین باید به این تفاوت توجه داشت که اهل شعر و ادب و حکمت و عرفانْ تنها در شعر و امور ذوقی خود را «رند» می‌خواندند و آنان را در جهت اهداف و آرمانهای اخلاقی و فرهنگی خویش به‌ویژه در برابر اهل شرع و قشر و ظاهر بزرگ می‌داشتند، امّا خود به هیچ روی با آنان معاشر یا در جمع ایشان منسلک نبودند، و حال آن‌که گروهی از ارباب ذوق و هنر و معرفت یا در زیّ فرقهٔ قلندریه بودند (چون عبید) و یا دست‌کم مناسباتی با آنان داشتند (همچون عراقی) و پیداست که اگر قلندران نیز همانند رندان به‌طور مطلق مشتهر به بدنامی و فرومایگی می‌بودند چنین آمیزش یا پیوندهایی محال می‌نمود، مگر آن‌که هریک از این بزرگان قید حیثیت و اعتبار خویش را زده باشد، چرا که رند اساساً هیچ‌گونه وجهه و مقامی جز در عوالم شعری و ذوقی ندارد و رندی به مفهوم والا را تنها باید پدیداری شاعرانه انگاشت و بس. (سخنانی دیگر نیز با شما در بحث رندی خواهم داشت.)

کلامی هم، البته کوتاه، در برخی نمودهای سیمای قلندر در شعر پارسی تا عصر خواجه بگویيم. گفتنی است مؤلف گران‌قدر قلندریه در تاریخ به دقت و تفصیل و در حد یک کتاب کوچک در این باره سخن گفته و چیزی را ناگفته نگذارده است. غرض این بنده هم تتمیم بحث است و نه خرمایی به عراق تحقیق ایشان بردن. پس این سطور را می‌توانید در حکم ذکر چند نکتهٔ گزینشی و پراگنده بینگارید.

سنایی در توصیفهایش از قلندر، مثل شاعران بعدی، چهره‌ای آرمانی از او، فراتر از دایرهٔ خاک بلکه افلاک، به دست می‌دهد:

تا تو اندر بند طبع و دهر و چرخ و کوکبی

کی بود جایز که گویی: دَم قلندروار زن؟

(دیوان ۹۷۲)

عطار صفت «تُرک» را بر معشوقِ قلندرانگاشتهٔ خود می‌افزاید، که گذشته از صفت زیبایی و سپیدچهرگی ترکان، دلالت بر جَلدی و قتّالی و نیز فراغت از نام و ننگ و حسن و قبح اعمال و رفتار (وصفی که نوعاً در معشوق او هست) دارد:

ترک قلندر من، دوش درآمد از درم

بوسه گشاد بر لبم، تنگ کشید در برم

(دیوان ۳۷۱)

(وزن در لَخت اول یک هجا کم دارد؛ ترک قلندری من؟) هم او واژهٔ «قلندر» را در کنار «قلاش» و در حقیقت معادل «رند» آورده است:

قلاش و قلندر شو، مست از می دلبر شو
ور گفت که کافر شو، هان تا نشوی سرکش
(همان ۳۳۰)

مولانا قلندر را در عالی‌ترین جایگاه خویش و تسخر زننده بر هر سالکی تصویر می‌کند:

در فنای محض افشانند مردان آستی
دامن خود برفشانند از دروغ و راستی
مرد مطلق دست خود را کی بیالاید به جان؟
آخر، ای جان قلندر، از چه پهلو خاستی؟
سالکی جان مجرّد بر قلندر عرضه داد
گفت در گوشش قلندر ک: «ان طرف مِی‌واستی
کاین طرف هرچند سوزی در شرار عشق خویش
لیک هم مطلق نه‌ای، زیرا که در غوغاستی»
(کلیات ۶، ۹۷ـ۹۸)

که کلّ غزل نشان می‌دهد که در وصف شمس است و در آخر به‌نام او تخلّص شده است.

باز در همین معنای فراغ قلندر از همه چیز، حتی از راه و رفتار، حتی از عالم خرابات و کافری (که مِلک طِلق اوست):

بزم و شراب لعل و خرابات و کافری — ملک قلندر است و قلندر ازو بری
گویی: «قلندرم من» و این دلپذیر نیست — زیرا که آفریده نباشد قلندری
(همان ۲۳۴)

قلندر گرچه در نمود بیرونی‌اش فارغ نشان می‌دهد، لیکن در عوالم عشق و اخلاص هرگز فارغ نیست:

قلندر، گرچه فارغ می‌نماید — ولیکن نیست در اسرارْ فارغ
(۳، ۱۲۴)

او جانی است یکسره رَسته از آسیبهای اینجهانی:

سرّیست سمندر را، زاتش بنمی‌سوزد
جانیست قلندر را، نادرتر از آن برگو
(۳۶، ۵)

جان و وجودش آنچنان پاک است که مولانا یار خود (ظ. شمس) را «قلندردل» می‌خواند:

ای یار قلندردل، دلتنگ چرایی تو؟ — از جغد چه اندیشی؟ چون جان همایی تو
(همان ۳۸)

قلندر والاترین ساحت خود را در شعر عطار، و آنگاه در کلیات شمس یافت. مولانا به قدری اوصاف و اضلاع مختلف از قلندر به دست می‌دهد که به گمان من می‌توان یک قلندرنامه از دل این کتاب بیرون کشید. به رغم پندار رایج که گویی اوج قلندر و قلندری را هم می‌خواهد به‌نام خواجهٔ شیراز سکّه بزند، واژهٔ آن بسامد بالایی در حافظ ندارد (در مجموع فقط ۵ بار) و از نظر موضوعی نیز دو بیت از آنها حاوی مضمون سرتراشی و سفر قلندریه و بقیه ستایشهای نوعیِ شاعران از ایشان است (و جالب‌توجه، انبوه مطالبی است که دربارهٔ قلندر در حافظ در حول و حوش همین پنج بیت نوشته‌اند!) نکتهٔ دیگر این‌که اشعار مولانا نه‌تنها «آغاز شناوری معنیِ واژهٔ قلندری» (نظر استاد شفیعی مبنی بر نوسان میان معنای مکان و شخص) نیست بلکه اکثریت قاطع موارد آن در غزلیات مولانا آشکارا به معنای شخص است (درست مثل بیت اخیر) و نه‌تنها او بلکه در اشعار مقتدای او، عطار، نیز (که «قلندر» و «قلندروار» را بارها به معنای شخص آورده است.)

اوحدی مراغی غزلی دارد که می‌توان قلندرنامهٔ او خواند، و همچون اشعار عطّار و مولانا تجلیلی است والا از سیمای آرمانی این موی‌ستردگان پریشانگرد، آن‌سان که در حکمت ذوقی ما بازتافته است:

قلندران تهی‌سر کلاهدارانند — به ترک یار بگفتند و بردبارانند
نظر به صورت ایشان ز روی معنی کن — که پشت لشکر معنی چنین سوارانند
تو در پلاس سیه‌شان نظر مکن به خطا — که در میان سیاهی سپیدکارانند
چو برق همّتشان شعله بر تو اندازد — به پیششان چو زمین خاک شو، که بارانند
درین دیار اگر از شهرشان کنند برون — به هر دیار که رفتند شهریارانند
مرو به جانب اغیار، اگر مدد خواهی — بیا و یاری ازیشان طلب، که یارانند
چنان لگام ریاضت کنند بر سر نفس — که سرکشی نتواند به هرکجا رانند

ز فقر شبلی و معروفْ چند لاف زنی؟ درین جوال که بینی از آن هزارانند
چو اوحدی ز خلایق بریده‌اند امید ولی به رحمت خالق امیدوارانند
(دیوان ۱۹۴)

(در مورد ریاضت‌کشی قلندران در واقع احوال و زندگی برونی، پیشتر دیدیم که خطیب فارسی نیز در قلندرنامه بر آن تأکید دارد.)

اشعار پاکزادهٔ زاکان، این تسخَر زننده بر عالم و آدم را چون فردی دارای الفتی خاص و علایقی مسلم به این طریقت می‌نمایاند. قلندریه‌های عبید بیانگر نزدیکی ملموس او به عوالم این فرقه و انس وی با زبان و مصطلحات و لحن آنان است. او بارها خود را از «جوق قلندران» و یا «جمری» و «بکرو» (=بی‌سر و پا، رند یا لات امروزی) خوانده است:

جوق قلندرانیم، در ما ریا نباشد تزویر و زرق و سالوس، آیین ما نباشد
(کلیات ۸۱)

زین پیش کسی بودیم، و امروز در این کشور
ما جمری بغدادیم، ما بکروی شیرازیم
(همان ۸۷)

ما که رندان کیسه‌پردازیم کشتهٔ شاهدان شیرازیم
یار دردی‌کشان شنگولیم همدم جمریان طنّازیم
(۸۸)

سرانجام، در باب حافظ، با وجود بحثهای پرآب و تاب موجود پیرامون چهرهٔ قلندر در شعر او، به ذکری اندک بسنده می‌شود. یکی این‌که مضامین او در این خصوص تنها جنبهٔ ستایش از این خشت‌بالین‌های شاه‌نشان دارد. دیگر این‌که به‌رغم شأن و شکوه بسیاری که در همان چند بیت برای آنان قایل است (و البته از صبغهٔ مبالغات مرسوم نیز بی‌نصیب نمانده است) باید گفت که آیین قلندران، چنان‌که اشاره شد، بسی پیش از خواجه به اوج تجلّی و اعتلای خود، آن هم همراه با وسعت و تنوع و آب‌و تاب و رنگ بیشتر در اشعار عطار و مولانا، دست یافته بود. همچنین به‌نظر می‌رسد خواجه با قلندران هم مثل دیگر فرقه‌ها و آیینها به گونهٔ گزینشی برخورد کرده باشد، مثلاً آنان به تحقّق و صدق کرامات در شیوخ خویش باور داشتند، و حال آن‌که کرامات از نظر خواجه مورد انکار یا مایهٔ طنز و طعن است.

در هر حال، و با تأکید بر این‌که از قلندران در اشعار حافظ کمتر از دیگر شاعران

سدهٔ هشتم نام و نشان رفته است، خوانندگان را به این بحثها بازبرد می‌دهم: مرتضوی، مکتب حافظ ۱۱۳-۱۴۸، و شفیعی، قلندریه در تاریخ ۳۳۴-۳۳۷.

زدیم بر صف رندان

به راستی چیست این «رند» و «رندی» که نام از فرومایه‌ترین افراد و اقشار در یک جامعهٔ دین‌باور و اخلاق‌مدار به وام می‌گیرد لیکن سلطنت دو عالم در آن مضمر دانسته می‌شود؟ چیست این فرهنگواژه که در بسی جایها همراه و در کنار «عشق» و واژه‌های مُشعر بر گریز از صلاح، سلامت، عافیت، نیکنامی، زهد، پیشوایی و شیخی، کرامات ظاهر، عقل یا خرد، هشیاری، ستر و عفاف و... می‌آید؟ چیست این جایگاه بزرگ‌انگاشته در عوالم شعر و عرفان که همگان (حتی بسیاری شاعران دنیادوست، مداح یا عیاش) از حدود اواخر سدهٔ پنجم به این‌سو خود را به آن خوانده‌اند؟

غزل پارسی، پس از طیّ طرقی همچون عیش و شادی و خوشباشی یا کام و ناز اینجهانی، و رویکرد به عوالم عشق و معرفت عارفانه در سلک تصوّف، آنگاه که دستگاه تصوّف را نیز آلوده و آمیخته به برخی اغراض خلاف آرمانهای این آیین یافت، به مفاهیم و خصالی چون ملامت‌طلبی، قلندری، رندی و دیگر معانی حول و حوش اینها گرایید و دیگر از این موقف (که «رندی» را می‌توان نماد و نمایه و نمود همهٔ آنها انگاشت) فراتر نرفت. در حقیقت، رندی و مفاهیم مشابه و نزدیک آن، حکم ایستگاه آخر و یا همان رنگ سیاهی را یافت که بالاتر از آن نیست. باری، این گره‌خوردگی که خصلت «رندی» از تمامی طرق و مظاهر رهایی‌طلبی، هنجارشکنی و فرارَوی از رسوم و قیود ظاهر و مبارزه با آسیبهای عظیم اخلاقی حاصل از زرق و تزویر، رعونت و خودبزرگ‌بینی، اقتدارگرایی و ریاست‌طلبی و بسط بساط مریدبارگی و کرامات‌فروشی نشان می‌داد و سیمایی که «رند» از اعتلای آدمی از فرودین جایگاه خواری و خُردیِ خاکی بویناک تا برترین اندازه‌ها و انگاره‌های متصوّر برای او، که جز به مدد فروتنی و خاکساری دست نمی‌تواند داد در چشم می‌کشید آنچنان جذاب و ملایم طبعها افتاد که نُقل دهانها و نَقل محافل معرفت و شعرْ هردوان شد. در این باره نیز «آب از قوّت سرچشمه روان می‌گردید.» بدین‌سان، حکمت ذوقی، به‌ویژه در زمینهٔ غزل و از عصر سنایی به بعد، رندی را چونان نقطهٔ کمال حرّیّت و بلوغ معرفت انسانی اختیار کرد. رندی اساساً پدیداری بود که

بی‌تردید از درون فرهنگ تصوف، و البته تنها در عرصهٔ شعر و ادب و معرفت (نه در بیرون آن) به‌عنوان مفهوم و خصلت یا حرکتی خودجوش و اعتراضی، یعنی نوعی پروتستانتیزم در برابر تزهّد و تشرّعِ سرشار از تقشّف و تحکّم و چه بسا تفرعن از سویی، و تصوّفِ مبتلا به برخی گمراهیها و تباهیها از سوی دیگر، پدید آمد؛ هم از این‌روست اگر در بیشتر اشعارْ آن را در برابر این دو، خواه با ذکر نام «زاهد» یا «صوفی» و یا نامهای مشابه و همخانوادهٔ آنها و به‌طور کلّی قطب مستوران، و گاه هم بدون قید اینها، می‌یابیم. خواهیم دید که رندی، همراه با دو بال آن یعنی ملامیگری و قلندری، نقطهٔ اوج آرمانی است فرهنگی که وجهه و شاخصهٔ اصلی و غالب آن را می‌توان ستیز و مبارزه‌ای پیگیر و پیوسته در برابر هرگونه عامل بازدارنده و کمال‌ستیز برای حفظ حرمت، کرامت و تمامیت انسان و نگهداشت او در بوتهٔ بلا و محن و آسیبهای درونی و برونی، و حتی نوعی درگیری عقیدتی، اجتماعی و شاید حتی سیاسی در عصری دانست که هنوز چیزی به‌نام اهداف اجتماعی و سیاسی به صورت و معنای امروزین نمود و بروز نداشته است. از جنبهٔ هنری، حکمت شاعرانهٔ ما جدال و معرکه‌ای گرم و دایمی را میان زهد خشک و آمیخته به تعبّد و تحکم با رندی و عشق و وارستگی و آزادی‌طلبی به‌عنوان عنصر اصلی برای ایجاد جذّابیت و سرزندگی در این‌گونه شعر و جنبهٔ دراماتیک و نمایش‌گونهٔ آن برگزید، یعنی نوعی تجسّم زنده و پویا از درگیری و رویارویی افراد وابسته به آیینهای ناساز یا حتی مکابره و مناظره میان خود این آیینها با بهره‌گیری از شگرد تشخیص یا آدم‌نمایی، که شخص را به تماشای این معرکهٔ هیجان‌انگیز وامی‌دارد. همچنین شاعران از هنگام آشنایی با چیزی به نام خوی رندی به مرور کوشیدند تا برخی برداشتهای شخصی و جلوه‌های متنوع و ابداعی خویش را هم بر اصل و چهارچوب مفهوم رندی بیفزایند، که در ادامه خواهیم دید. این را نیز پیشاپیش بگوییم که از نظر این بنده، رندی پدیداری مستقل از مشابهات آن نیست بلکه همراه با ملامتجویی، قلندری، قلّاشی، لاابالیگری، گدایی، پاکبازی، مقامری، کم‌زنی، خراباتیگری، دُردکشی، کفر و بدکیشی (تشبه به ملحدان، بت‌پرستان، مغان و ترسایان) و نظایر اینها تشکیل یک نظام اعتقادی و اخلاقی می‌دهد. هم از این‌روست که واژه‌های یاد شده در شعر همواره و به تناوب به جای و هم‌عرض و هم‌ارز یکدیگر به کار می‌روند، هرچند در هرکدامْ اعتبار خاص آن لحاظ می‌شود. مثلاً «رند» آنجا که پای بی‌خویشی و فراموش کردن همه‌چیز جز یار معروف و مسکن مألوف در میان است مست و دُردنوش و صاحب خرقهٔ می‌آلود نام می‌گیرد؛

هرگاه سخن از ترک و رها کردن همه‌چیز حتی جان در پای هدف خود و دلدار خویش است قمارباز و مقامر خوانده می‌شود؛ و آنگاه که گواهی به بی‌چیزی و نیاز مطلق خود در قبال حق می‌دهد صفت گدا و فقیر می‌پذیرد و بر همین قیاس. جدا کردن رند از چنین بستگی و بافتی، و گاهی هم زیاده عبارت‌پردازی کردن دربارهٔ آن بدون لحاظ کردن مفاهیم پیشگفته که رندی جز در پیوستگی به آنها معنای کامل خود را نمی‌یابد، ظاهراً از موالید و محصولات عصر ماست چون در قدیم سابقه ندارد. امّا در هر حال می‌توان دلیل روایی و جاافتادگی لفظ «رند» را (خواه در کاربرد معتدل و به اندازهٔ آن در گذشته و خواه طرح و تبیین فراوانش در روزگار ما) کوتاهی و جمع و جوری آن در حدّ یک هجا، رسایی و فراگیری و جامعیت مفهوم، که آن را به نمونه و نماد تمامی مفاهیم مشابه و نزدیک بدل کرده، و نیز خوشنوا و گوشنواز بودن این واژهٔ اصیل پارسی دانست. از همهٔ اینها مهمتر این‌که به دلیل اطلاق آن بر مردم پست و فرودست و بی‌قید و بند، هم از جنبهٔ فروتنی، هم از حیث ارتکاب انواع فسوق، و هم معانی ملازم آن مثل رهایی‌طلبی، خروج یا عصیان و هنجارشکنی از نامهای همخانواده‌اش قویتر و رساتر بود. وانگهی، معنای هوشیاری را (که اهمیت آن را در مورد رند بیان خواهم کرد) نیز داشت که در هیچ‌یک از همخانواده‌هایش نبود. (البته پیشاپیش و برای احتراز از تذکار دایم، یک‌بار برای همیشه تأکید می‌کنم: اگرچه به اقتضای این گفتار به ناگزیر از «رند» سخن خواهد رفت، اما این را مقدّر بگیرید که من رند را معمولاً در درون دایره‌ای وسیع از هموَندها و همخانواده‌های او به تصور درمی‌آورم، نه چون پدیداری جداگانه به شیوهٔ امروز، مگر در مواردی که پای تفاوت رند و غیر رند با آنهای دیگر به این یا آن اعتبار در میان باشد، که عنداللزوم ذکر خواهد شد.)

دربارهٔ رندی، بسیاری از پژوهندگان روزگار ما وارد بحث شده و آن را به اشتغالی شایع (و البته شیرین) بدل کرده‌اند. برخی از آنها: محمّدعلی بامداد، محمود هومن، فخرالدین مَزارعی، منوچهر مرتضوی، عبدالحسین زرین‌کوب، شاهرخ مسکوب، داریوش شایگان، عبدالعلی دستغیب، داریوش آشوری، بهاءالدین خرّمشاهی، نصرالله پورجوادی، و اصغر دادبه. گفتنی است که عموم این صاحبنظران، بحثها و تحلیلهای خود را در درجهٔ نخست به تبع حافظ و بررسی شعر و شخص و اندیشهٔ او صورت داده‌اند. امّا این کمترین، به دلیل وجود پیشینهٔ رند و رندی به مفهوم اعتلایافتهٔ آن از نزدیک به سه سده پیش از حافظ می‌کوشد تا حق هیچ‌یک از ناموران پهنهٔ

حکمت ذوقی در این زمینه نادیده نماند.

پیش از ورود به بحث دگرگونیهای معنای واژه، بایسته است بگوییم که «رند» در شعر به‌طور کلّی به سه وجه به کار رفته است: ۱. به معنای اولیه یعنی رذل و فرومایهٔ محض و با قصد تحقیر و تقبیح؛ ۲. به معنای منفی در برابر زهد و صلاح و غیره، با این تفاوت که شاعر خود را به آن می‌نامد و می‌ستاید؛ ۳. به عالی‌ترین معنی و با بیشترین ستایش.

دربارهٔ واژه و دگرگونی معنای آن، در متون تاریخی هرگاه که از گروهها یا افراد رند سخن می‌رود، به‌طور معمول معنای ناخوب نخستینه مراد است، همان اوباش و اراذل یا به قول برخی امروزیان: لُمپن پرولـه‌تاریا، همان فلکزدگان فرصت‌طلبی که بیهقی نامشان و ننگشان را در ماجرای حسنک مخلّد کرد. راوندی در اواخر سدهٔ ششم و اوایل هفتم: «آن خوردنی، رنود به غارت کردند.» (راحة الصّدور ۳۸۶) عطاملک جوینی: «اکابر و معارف را جفا گفت و آب روی بریخت [...] و عوام و رنود را استمالت داد.» (جهانگشا ۱، ۸۸) رشیدالدین فضل‌الله: «شریران و رنود و اوباش غوغایی برآوردند.» (جامع التواریخ ۱، ۳۵۵) و معین‌الدین یزدی در خصوص عصر حافظ: «[ابواسحق] نهیب داد تا رنود و اوباش شیراز، به ضرب چوبدستی و سنگ، یاغی باستی را با توابع و حواشی از شهر به‌در کردند.» (منتخب التواریخ معینی ۱۷۴) «رنود و اوباش شیراز غوغا کردند.» (همان ۱۷۶) زشتی‌خوی و فرومایگی طبع رندان و نقش آنان را در رویدادها همچون آینه در این دست متون می‌توان دید، و به همین‌سان بهره‌هایی را که ارباب قدرت از این قشر می‌برده‌اند.

و امّا در متون شعری نیز همین معنای منفی تا زمان سنایی معنای غالب است، بدین‌سان که در برخی اشعار سمبولیک نخستینهٔ پیش از او نیز که از رند و رندی سخن رفته همین مفهوم منفی آشکار است. در یک رباعی منسوب به خواجه عبدالله انصاری (ف ۴۸۱):

هرچند که در شهر به رندی فاشم — انگشت‌نمای جملهٔ اوباشم
یارب، تو مرا از درِ خود دور مکن — مگذار که رسوای جهانی باشم

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۴۴)

البته بعید است که از انصاری باشد، به‌ویژه که برخلاف اکثر قریب به اتفاق رباعیات قدیمْ «خَصیّ» است یعنی لَخت سوم فاقد قافیه است، لیکن اگر به هر صورت و ضبطی به واقع از او باشد می‌توان آن را از قدیمترین شواهد کاربرد «رندی»

در شعر دانست. در هر حال، تردیدی در معنای منفی آن نیست چون غرض گوینده تحقیر و تفسیق نفس به سیره و شیوهٔ ملامتیان است. مسعود سعد سلمان (ف ۵۱۵):

شه پندارد که ما خردمندانیم — یا قلعه‌گشایان و عدوبندانیم
نی نی، شاها، که ما همه رندانیم — مرد فلک و آبکش زندانیم
(دیوان ۲، ۱۰۳۵)

سنایی معنای منفی را نیز، البته در کنار مفهومی والا که در غزلیاتش به رند بخشیده است، به‌ویژه در اشعار غیرغزلی‌اش بارها دارد، از جمله:

آن شنیدی که از کم‌آزاری — رندی اندرربود دستاری؟
(حدیقه ۱۸۷)

و در «سیر العباد» دربارهٔ اهل گمان بدون یقین:

همه سلطان، ولیک با رندان — همه قاضی، ولیک در زندان
(مثنویهای حکیم سنایی ۲۰۶)

انوری، با آن‌که در غزلهایش مضامین قلندری و رندی (به معنای والا) به پیروی از سنایی سروده، رند را در اشعار غیرغزل به معنای منفی نیز گهگاه به کار برده است:

بر در دونان، احرارْ حزین و حیران
در کف رندان، ابرارْ اسیر و مضطر
(دیوان ۱، ۲۰۲)

نظامی نیز، هم معنای مثبت را دارد، و هم منفی را از این دست، که طنبور در دست به دوره‌گردی می‌پردازد؛ از زبان خسرو به شیرین:

نه رندی بوده‌ام در عشق رویت — که طنبوری به دست آیم به کویت
(خسرو و شیرین ۳۱۳)

عطار، با آن‌که از رسانندگان رند به اوج عزّت است، رند بی‌سروپای گلخن‌نشین هم دارد:

پیر گشتی و بسی کردی سلوک — طبع رند گلخنی داری هنوز
(دیوان ۳۱۹)

در مورد مولانا، معنای منفی را در مثنوی او گهگاه می‌توان دید:

چونک حکم اندر کف رندان بود — لاجرم ذَاالنّون در زندان بود
(۲، ۳۲۲)

کاربرد به این معنی در سده‌های بعد نیز بسیار دیده می‌شود.

البته خواجهٔ شیراز «رند» و «رندی» را به معنای منفی ندارد. لیکن در یک قطعه (در طبع خانلری) می‌خوانیم:

رندی نشسته بر سر سجّادهٔ قضا　　　حیزی دگر به مرتبهٔ سروری رسید

عده‌ای، درست به همین دلیل که این معنی خارق عادت خواجه است، و نیز نبودن این قطعه در برخی نسخ قدیم یا چند چاپ معتبر دیگر دیوان در اصالت آن تردید کرده‌اند. البته توجه داشته باشیم که در حالی که رند در شعر حافظ و سلمان و غیره در اوج عزّت و اعتلاست، ناصر بخارایی (دقیقاً معاصر حافظ) در اغلب مواردی که قصد ستایش از رند را دارد نیز به گونه‌ای سخن می‌گوید که همان معنای منفی آن باز از ورای بیتْ خود را نشان می‌دهد، یعنی رند او همان میخوارهٔ کنج میخانه یا در مقابل پارسا و اغلب در این مایه است:

ناصر، ترا به رندی و دیوانگی مَثَل　　　ذوق شراب صافی و عشق و سرود کرد

(دیوان ۲۳۸؛ نیز نک ۲۱۳ و ۲۳۳.)

و امّا سنایی، که آثارش را می‌توان نخستین آیین‌نامهٔ رندی در شعر پارسی و شرح راه و رموز آن شمرد، از سویی رند را در اعلادرجه تعریف و توصیف کرد، و از سوی دیگر در دگرگونی مفهوم این واژه به عکس معنای اوّلیه نقش و تأثیری بنیادین داشت، و این نیز یکی از پیشگامیهای چندینگانهٔ این چهرهٔ بزرگ عرفان و آفرینشگر شگرف پهنهٔ سخن پارسی است (که گوشه‌هایی را از پیشگامیها و نوگراییهای او در این دفتر بازگفته‌ام.) در یک برآورد کلّی می‌توان گفت در جملگی اشعار قبل از سنایی که حاوی واژهٔ «رند» و «رندی» است معنای منفی نمودی آشکار دارد. برای آن‌که این دگرگونی ژرف و شگرف را در شعر او نشان دهم ابیاتی را، از یکی از غزلهایش می‌آورم تا ببینیم رند او در عرصهٔ شعر چه راهی دراز را، از معنای اراذل و اوباش تا والاترین جایگاه مردی رسیده به خداگونگی، یک‌تنه پیموده است:

ایا معمار دین، اوّل دل و دین را عمارت کن
پس آنگه خیز و رندان را سحرگاهی زیارت کن

خرابات، ای خراباتی، به عین عقل چون دیدی
نهان از گوشه‌ای ما را به عین سر اشارت کن

بکش خط بر همه عالم ز بهر رند میخانه
زیارت رند حضرت را برو مسح و طهارت کن...

(دیوان ۹۷۸ غ ۳۰۰)

ملاحظه می‌کنید انسان مورد نظر او با کلمات قدسی چون «حضرت» و «زیارت» توصیف می‌شود و برای نیل به زیارت او نخست می‌باید وضو گرفت. به راستی تجلیلی بدین پایه از رند را کجا می‌توان یافت؟ گفتنی است که معمولاً در مورد برترین جایگاه رند در شعر خواجهٔ بزرگ به این بیت رجوع و دربارهٔ آن داد سخن می‌دهند:

رندان تشنه‌لب را جامی نمی‌دهد کس　　　گویی ولی‌شناسان رفتند ازین ولایت

و می‌گویند رند را به مرتبت ولیّ رسانده است. تردیدی در این ندارم و حتی در ساختن جناس اشتقاق میان «ولی» و «ولایت»، بنا را نه بر انگیزهٔ صنعت‌سازی بلکه بیان محتوی، یعنی بازنمود جایگاه والای رند، پس آنگاه پرداختن به پیرایهٔ شاعرانه، می‌گذارم و کمترین کوچکداشتی را درباب این بیتِ بس هنرمندانه دست‌کم کج‌ذوقی می‌انگارم؛ شعر سنایی هم البته از نظرگاه بیانی و هنری کاری درخشان نیست؛ لیکن بحث من صرفاً محتوایی است. حال از همین لحاظ انصاف همگان را به داوری می‌گیرم آیا رند مذکور در بیت خواجه در جایگاه و جلالت به پای رند سنایی می‌رسد؟ اگر پاسخ شمایان نیز منفی است، و یا حتی این دو را در یک حدود می‌دانید، باز می‌پرسم: پس به راستی دلیل برخی گزافه‌گوییهای افرادی کمتر آگاه از پیشینه‌ها و پیشینی‌ها در این باره (که در ادامه به پاره‌ای اشاره خواهد رفت) چیست؟ آیا این خود نمونه‌ای بارز از نادیده انگاشتن سهم پیشینیان خواجه و واریز کردن حقوق آنان به حساب او در روزگار ما نیست؟ اگر حضرات اندکی آشنایی با متون شعری، در کنار انصاف علمی، می‌داشتند می‌دانستند که، گذشته از خود سنایی، در فاصلهٔ میان او و حافظ چه شواهد بی‌شماری از عزّت و اعتلا و کمال‌یافتگی رند وجود دارد، و آنگاه شاید کمتر از این دعویها می‌کردند و این‌همه مدیح نمی‌پرداختند.

باری، پس از سنایی، و گذشته از شاعرانی چون انوری، خاقانی و نظامی که در استعمال «رند» به معنای والا مستقیماً تحت‌تأثیر سنایی هستند، به‌طور کلی دو شاخه در شاعران قابل تشخیص است: یکی عطار و مولانا که «رند» را غالباً، و نیز حافظ که تماماً، در عالی‌ترین مفهوم و برداشت آن به کار برده‌اند، و شاخهٔ دیگر همچون سعدی، سیف فرغانی و نزاری قهستانی که در تجلیل و تمجید از رند میانه‌روی می‌کنند، بدین‌سان که یا آن را در مواردی صریحاً به معنای منفی هم می‌آورند و یا وقتی هم که غرضشان بزرگ داشتن رندی است و خود را نیز «رند» می‌خوانند باز آن اوج و اعتلای مفهوم واژه کمتر از سخنشان برمی‌آید. البته شکی نیست که این امر

ناشی از روحیات و پسندهای ایشان است. حالْ نخست از شاخهٔ دوم می‌آغازم و در جای خود از عطّار و مولانا نیز سخن خواهم گفت.

سعدی، اگرچه خود از رندان روزگار و از پروردگان این فرهنگ است، امّا در عالم شعر، مضامین او دربارهٔ رند (که بر روی هم چندان هم زیاد نیست) نشان می‌دهد که او مرد این زمینه نیست. پیشتر هم گفته‌ام که آن هشیاری و کیاستی که از دربایستهای رندی است در شخص سعدی به غایت هست لیکن آن روح چالشگری و حرارت و معرکه‌آرایی که سخن سرودن از رند می‌طلبد کمتر در طبع او یافت می‌شود. بنابراین، مضامین او در باب رندی در سنجش با آنِ حافظ چندان کشش و انگیزشی پدید نمی‌آورد. نه برجستگی ویژه‌ای دارد و نه جلوه‌هایی متنوّع از رند به دست می‌دهد. پیشتر در بحث از مضامین سعدی دربارهٔ زاهد و صوفی و نیز باده و قلندری به خصلتی مشابه اشاره کردم و همین نشان می‌دهد که هیچ‌یک از اینها نه تصادفی است و نه صرفاً زادهٔ ذوق بلکه از نهاد و نگرش و روحیات شاعر برمی‌خیزد. همچنین به گمان این نگارنده، پروردن مضامین رندی و مشابهات آن از لحاظ بیانی به طنزگویی نیاز دارد، طنزی که سعدی در گلستان به کمال دارد ولی در غزلهای او کمتر می‌توان یافت. از همین روست که بیشترین جلوهٔ شخصیت سعدی به مثابه رندْ بیشتر در گلستان و پس از آن در بوستان است. به هر حال، اگر سعدی قدری دچار برخی رسوبات ذهنی و بعضی تعصبات مذهبی و مسلکی نبود، این نگارنده او را در حدود کمال رندی می‌دید. (دربارهٔ حافظ از دیدگاه رندی در جای خود سخن خواهم گفت.)

سعدی چند بار «رند» را به معنای اولیه آورده است، مثل: «اما هرزه گردی بی‌نماز، هواپرست، هوسباز [...] رند است، اگرچه در عباست.» (گلستان ۱۰۷)

پارسا را بس این قدر زندان   که بود هم‌طویلهٔ رندان

(همان ۱۴۰؛ ضمناً «هم‌طویله» یعنی همبند و همرسن.)

در مواردی هم که قصد تکریم رند را دارد و یا خود را «رند» می‌خواند، از دو حال خارج نیست: یا معنای منفی رند از ورای ستایش او خود را نشان می‌دهد و یا به هر حالْ تجلیلی آنچنانی نیست؛ بنگریم:

سعدیا، نامت به رندی در جهان افسانه شد

از چه می‌ترسی؟ دگر بعد از سیاهی رنگ نیست

(غ ۱۱۹)

که به‌نظر می‌رسد عبارت «از چه می‌ترسی» و واژهٔ «سیاهی» بیانگر همین معنای منفی

است که حتی در تجلیل او از رند نیز پیداست.

من این رندان و مستان دوست دارم　　　خلاف پارسایان و خطیبان
(غ ۴۴۸)

بالاترین حد گرامی‌داشت او از رند در این حدود است:

غلام همّت رندان و پاکبازانم　　　که از محبّت با دوست، دشمن خویشند
(غ ۲۳۶)

می‌توان موضوع را این‌گونه هم بیان کرد که گهگاه وقتی می‌گوید: «من رندم» یعنی آدم بد و بی‌سروپایی هستم، یا آنگاه که رندان را با زاهدان و خطیبان می‌سنجد می‌خواهد بگوید: رندان با همهٔ بدی‌شان باز بهتر از اینان هستند.

سیف فرغانی ارادتمند همیشگی و پروردهٔ مکتب فکری و شعری سعدی است؛ پس ارادهٔ همین حدود برای رند در شعر او نباید جای شگفتی باشد:

هر کاین غزل بخواند، داند که من چو سعدی
وقتی فقیه بودم، و امروز رند و عامی
(دیوان ۲، ۳۰۰)

در شعر نزاری نیز (که قضارا او هم بیشترین تأثیر را از سعدی گرفته و اخلاقی میانه‌رو نیز دارد) معنای مثبت و منفی رند به تناوب و به موازات یکدیگر به کار رفته است، یعنی در عین تعظیم رند در موارد متعدّد، از معنای منفی هم کم ندارد:

مرا خدای تعالی ولایتی دادست　　　ولایتیست که نامش «قناعت‌آباد» است...
درو نه عربده‌ای از رنود و اوباش است　　　درو نه ولوله‌ای از خروش و فریاد است
(دیوان ۱، ۸۵۲)

ابن‌یمین هم بسیار دعوی رندی می‌کند ولی او نیز بارها رند را همان اوباش و اراذل دانسته است؛ در یک قطعه (که می‌دانیم این نوع شعر به واقع حال شخص و محیط نزدیکتر است):

کار اهل صلاح یافت فساد　　　روزگار رنود و اوباش است
(دیوان ۳۴۲)

و در قطعه‌ای دیگر:

گر حکیمانه‌ست و گر رندانه مَی　　　آخر کارش به مستی می‌کشد
(همان ۳۸۵)

تجلیلهای او از رند نیز در حال و هوای سه شاعر یاد شده است؛ در غزلیات:

از می عشقش به رندی و به قلّاشی فتاد هرکه روزی در جهان نامی به مستوری کشید
(همان ۲۲۵)

من ابن‌یمینم، شده مشهور به رندی نه زاهد سالوسم و نه صوفی زرّاق
(۲۵۶)

در مواردی هم مراد او معنای متعالی رند است:

من عاشق و رند و می‌پرستم سرمست صبوحی الستم
(۲۷۰)

گفتنی است هرچه به سمت پایان سدهٔ هشتم نزدیکتر می‌شویم رند به مفهوم اکمل و اعلای آن چربش بیشتری نسبت به معنای منفی می‌یابد، اگرچه، چنان‌که پیشتر گفته شد، معنای منفی نیز تا سده‌های بعد در اینجا و آنجا همچنان کاربرد دارد. البته در همین سده به‌نظر می‌رسد اندک تغییراتی نیز در مفهوم آن پدید آمده است که در پایان بحث ذکر خواهد شد. به هر حال، با بررسی غزلیات شاعرانی چون سلمان، عماد فقیه، ناصر بخارایی و حافظ معلوم می‌شود که جریان تناوب معنای منفی و مثبت، سرانجام به سود دومی فیصله یافته، به گونه‌ای که معنای نخستینهٔ آن در غزل برخی شاعران از این روزگار به بعد یا هیچ نیست و یا نادر است. همچنین باید توجه داشت که در غزل پارسی از سنایی به بعد، رند و رندی بازاری گرم دارد، لیکن باز در یک نظر کلّی می‌توان گفت که شدّت و حدّت جدال میان رند و طوایف مستوران و گرمای این رویارویی در سدهٔ هشتم بیش از قبل است، و دلیل اصلی آن را شاید بتوان در فساد فزایندهٔ دستگاه تصوف در این سده و لاجرم افزایش و شدّت یافتن تنش میان این دو قطب و واکنش طبیعی مستان به مستوران سراغ جست، همچنان‌که در جای خود به‌شرح بازگفته شد. جالب توجه است که سنایی با عرفان و شعر عرفانی خود و انداختن غزل در طریق بلوغ و تکامل و اعتلا بخشیدن به سمبولیسم شاعرانه و عارفانه، آنچنان شوری در دیگران برانگیخت و آب در خوابگه مورچگان ریخت که شاعرانی به تقلید از او به عارفانه‌سرایی گراییدند و نام «رند» بر خود گذاردند که نه عرفان وضع آنان بود و نه رندی، همچون انوری و خاقانی (که درباره‌شان سخن رفت) و بدین‌سان بود که رندی به مدّعا و ادّعای شاعرانی نیز بدل شد که جز در عوالم مدح‌گویی و صله‌گیری و چه بسا عیش و خوشباشی روزگار نمی‌گذراندند. آری، اینجا نیز آب از قوّت سرچشمه (سنایی) روان شده بود. البته از خود رندی نیز نباید گذشت زیرا جامعیت و جذابیتی که این الگوی شخصیتی برای فرهنگمندان داشت از

این لای‌خواران تهیدست گلخن‌نشین موجودی ذهنی پدید آورد که روحیات و حرکات و سکناتش به زودی او را بر اورنگ فرهنگ و حکمت ذوقی ایرانی نشاند تا جملگی اهل فهم و فرزانگی به او به‌عنوان نقطهٔ اوج بلوغ انسان خاکی و مرتبه‌ای دون ارواح مکرّم و فوق آدم عادی تشبّه جویند. این‌که گفتم رندی مدّعا و مطلوب همگانی شد از سنخهای متفاوت شاعران و عارفان به‌خوبی برمی‌آید، از قبیل مدّاحان دنیادوست پیشگفته تا عارفان و شاعرانی چون خود سنایی، عطار، مولانا، شمس تبریز، سعدی، اوحدی و حافظ و نیز متصوّفهٔ نامدار وابسته به مکتب شعر تعلیمی و مدرسی تصوّف، مثل شاه نعمت‌الله و مغربی و انوار و جز اینها، که همگی خود را «رند» خوانده‌اند، چنان‌که مثلاً نعمت‌الله در همان غزل مورد مناقشه با حافظ می‌گوید:

رندان لاابالی و مستان سرخوشیم　　　هشیار را به مجلس خود کی رها کنیم؟

به هر حال، رندی همراه با قلندری، ملامتجویی، خراباتیگری، بدکیشی، قلاشی و غیره به هنجار غالب غزل سدهٔ ششم به بعد و فکر و ذکر شاعران سدهٔ هشتم بدل گردیده است.

و امّا پیش از بحث در باب مفهوم و فلسفهٔ رندی باید بگویم که از نظر من رندی در وجه کلّی آن دارای ویژگیها یا چهارچوبی ثابت و مشترک است امّا در مصادیق آن و یا آرای برخی بزرگان عالم شعر (از جمله حافظ) دربارهٔ آن پاره‌ای تفاوتها هم به‌نظر می‌رسد. در این مقال، نخست از ویژگیهای اصلی و آنگاه از تفاوتها سخن خواهد رفت.

در مباحث پیشین دیدیم که حکمت ذوقی ایرانی بر پایهٔ آمیزش اضداد و نیز تبدیل ارزشها یعنی ارزش نیک به بد و بد به نیک بنا شده است. شطح (پارادوکس) و نگرشی که همواره دو چیز را از دو بنِ ظاهراً ناساز و متناقض در یک‌جا گِرد می‌آورد سراپای آن را دربرگرفته است. مراد این‌که شطح به معنای اصطلاحی آن، با همهٔ اهمیت بنیادینی که برایش ذکر شد، تنها یک جنبه از آمیزش اضداد در این نوع شعر است زیرا چنان‌که پیشتر گفتیم عموم یا دست‌کم اغلب آحاد و اجزا از جمله نمادهای آن هم برگرفته از دو بنِ ظاهراً ضد یکدیگر است و شعر پارسی از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم به بعد از نوعی دیالکتیک پدید می‌آید که همین تبدیل مدام و همزمان هرچیز به عکس آن است. به این معنی است که این نگارنده جنبهٔ شطحی یا پارادوکسی را به اغلب نمادهای شعر پارسی، اعمّ از شعر عرفانی و عرفانگرا، تعمیم می‌دهد. در همین فرایند دیالکتیکی است که همهٔ ارزشها به ضدّ ارزش بدل می‌شود و

به عکسْ ضدّ ارزشها، هر کدام به اعتباری و از دیدگاهی خاص خود، جای آنها را می‌گیرد؛ صلاح، سلامت، عافیت، دین، ایمان، عقل، نیکنامی، مستوری، عفاف، غنا و احترام و اعتبار دنیوی، زهد و پارسایی (همراه با مظاهر و ملزومات متعدّد آن از مسجد و منبر و سجّاده و خرقه و تسبیح تا وعظ و نصیحت و ملامت و توبه و...) منفور یا مایهٔ طنز و تسخَر می‌شود و عکس اینها از فساد، سلامت‌گریزی، درد و غم و طلب رنج و جرح و قتل خویش، کفر یا بدکیشی، بدنامی، مستی، فقر، ستیز با هرچه احترام و مقام و آبروی متعارف و صلاح و عفاف ظاهر، ستایش از آلوده‌دامنی و خلاصه ستیز و شورش بر همهٔ هنجارهای پسندیدهٔ عوام یا عقلا و علما و حکما یا حکومتها، همگی خوب و ستودنی می‌گردد. در این معرکه و ملغمهٔ اضداد و تبدّل یا قلب مفاهیم و ارزشها جای شگفتی نخواهد بود اگر گروهها و اقشارِ عرفاً معتبر و معتمد همچون زاهدان یا پارسایان، واعظان و ارباب توبه و تقوی (و حتی در بسی مواردْ صوفیان و شیوخ ایشان) فقیهان، قاضیان، محتسبان، خواجگان، قرآن‌خوانان یا قاریان و مقریان، حاجیان و ملک‌الحاج‌ها، عالمان (خواه دینی و خواه غیر آن)، فیلسوفان و حکیمان (البته نه از آن دست که جمع میان حکمت و عرفان کرده‌اند)، کِرام، صاحبان کرامات و فضایل و امثال اینان مورد طعن و قدْح قرار گیرند، و به عکس، مستان (چه بهتر که دُردکش و لای‌خوار یا مست خراب یا سیه‌مست نیز باشند)، مجانین، عافیت‌ستیزان تشنه به خون خود یا گذشته از آبروی خویش، آلودگان، لاابالیان، ملامت‌طلبان، قلندران (در منفی‌ترین وجه) اوباشان، جَمریان، بَکروها، گلخن‌تابان و خلاصه پست‌ترین افراد و اقشار ممکن، محبوب بلکه مسجود شاعران واقع شوند. رندان نیز درکنار اینان از درکات اسفلِ جامعه و جهان واقع به اعلیٰ عِلّیّین شعر پارسی عروج می‌کنند و اورنگ‌نشین این حکمت شاعرانه می‌شوند.

شاید به خاطر دارید که پیشتر در چند موضع از نوعی نظام خاص اخلاقی به‌نام «اخلاق عرفانی» سخن رفت، یعنی اخلاقی نه مخلوق خلق و از مقولهٔ قول و قرار و قرارداد یا محصول مصلحتها و مصلحت‌اندیشی‌های موجود و معمول و متغیر، بلکه اخلاقی راستین و وجودی یا اصیل و ریشه و نشأت گرفته از سرشت و نهاد جهان، نه جهان جسم و جنس، که جهان جان؛ جهانی جهتمند و معنی‌دار که از هریک از ذرّات و زوایایش پیامی خواهنده و خواننده و نوازنده، روشن و بی‌میانجی می‌دهد که: چنین بپوی، بگوی و بپندار، و اخلاق تو چیزی جز آن نیست که دل به تو می‌فرماید یا

آیینهٔ شاهی بر تو می‌تاباند. آری، این اخلاق مجبول در سرشت پاک بشری کجا و تمامی آن مفاهیم اعتباری یا بی‌اعتبار و متغیری که مبنای این یا آن نظام اخلاقی قرار می‌گیرد کجا. (برای اصل بحث و مصادیق آن، نک. زیر عنوان «دم مشکین خلق».) امّا این نظام اخلاقی، اگرچه آدمی را مخلوقی بالقوّه اعتلاپذیر تا سرحدّ فرارَوی از مَلَک و وصول به خداگونگی می‌نگرد، لیکن باوری استوار در آن هست به این‌که عروج و اعتلای او خود مستلزم درک درست او از موقعیت بشری خویش چونان موجودی برآمده از خاکی بویناک و بیمقدار در فرودین درجه از جهان هستی است، و قضارا مبنای سیر او به سوی حق نیز همین فروتنی و خاکساری در برابر اوست، یعنی نخستین تجلّی از همان اخلاق سرشتی و نقطهٔ عزیمت او به سمت والاترین جایگاه «که جز خدا نبیند». به دیگر سخن، این تعبیر که «از خاک بیشتر نه، که از خاک کمتریم» نه صرفاً یک تعبیر شاعرانه یا یک شعار بلکه همان آگاهی راستین و وجودی او از هستی جسمانی و خاکی خویش است. با این اوصاف، جای شگفتی نیست اگر آدمی خود را به پست‌ترین و فروترین افرادی که عرف جامعه سراغ دارد همانند سازد. آری، نامیدن خود به رند، قلندر، اوباش، خراب، خراباتی، دُردآشام، گدا، خادم میکده و... درست چنین خاستگاهی دارد. (البته ساحت ارزشی یافتن این‌گونه واژه‌ها خود مقوله‌ای دیگر است، اگرچه در نهایتْ باز از رهگذر همین کوچک‌شماری خویش است.) به هر حال، رند نیز یکی از مصادیق فراوان معکوس شدن ارزشها و دربردارندهٔ دو جنبهٔ متضاد یعنی پست‌ترین و والاترین انگاره‌هاست. به همین‌سان است که شعر پارسی به محض تأثیرپذیری از نگرش عرفانی، بزرگی را در کوچکی و تعزّز را در تذلّل می‌یابد و رند خاکی، وجودی افلاکی. عکس این معنی را هم با همین شدّت و قوّت می‌بینیم: این تفکّر و این‌گونه شعر، کمترین مایهٔ دروغ، ریا، تظاهر، غرور و تفرعن و بزرگ‌خویشتنی را در هیچ‌یک از گروهها و افرادِ عرفاً محترم و معزّزِ پیشگفته برنمی‌تابد و با نشان دادن حسّاسیت تمام به این صفات با صاحبانش از در ستیز یا تسخَر درمی‌آید و به آنان نسبتهایی چون ریاکاری، کبر، رعونت، ریاست‌طلبی، کرامت‌فروشی، صالح‌نمایی، فخرورزی به حاصل اعمال و طاعات و دعوی سلامت و عقل و علم و تقوی می‌دهد. برایش هم تفاوت نمی‌کند که صاحب این‌گونه صفات از چه قشری و در چه درجه‌ای است. مثلاً با صوفی اینچنینی همان معامله را می‌کند که با زاهد، خواجه، عالم، فقیه، حکیم و... آری، آرمانهای والای فرهنگی و معرفتی در حکمت ذوقی ایرانی بر همین مبنا و همین عناصر و به همین

صورت دنبال می‌شود. آنچه گفته آمد در حقیقت نمودهایی است از همان اخلاق سرشتی که آرمان تصوّف بر پایهٔ آن شکل گرفت، لیکن آنگاه که این هدف بزرگ بر اثر بروز فتور و انحراف در دستگاه عظیم و عریض و طویل تصوّف سستی گرفت رند بی‌دستگاه و بی‌سامانْ (مثل هر فردی از هم‌صنفان او) پذیرندهٔ اتمام این مهم گردید. اخلاق اصیل رندانه، قلندرانه، مستانه و... با هیچ‌گونه پیرایهٔ برساخته و بیهوده و امور عاریتی و اعتباری یا زاید بر فطرت پاک بشری سر سازش ندارد. این اخلاق، مطابق همین سرشت انسانی و «منهج عدلی» که در ذات دور فلکی و آفرینش ایزدی تعبیه است در یک کلمه می‌گوید: به اندازهٔ بود باید نمود، و از آنجاکه تمامی عیوب یاد شده را خلافی نسبت به این اصل بدیهی و بی‌نیاز از طول و تفصیل و صغری و کبریٰ می‌بیند یکایک آنها را در هر جلد و جامه‌ای که باشد افشا و با آن مبارزه می‌کند. حال ممکن است بزرگوارانه چشم بر لغو و فسقی بربندد ولی از هیچ‌یک از آن «نمودهای» غیر از، یا بیش از «بود» درنمی‌گذرد، یعنی آماج پیکان او هرگونه دروغ، دغل، ریا، تظاهر، تکبر و رعونت است. به دیگر سخن، رند و هریک از همگنان او اگرچه بر آن است که: «کار بد مصلحت آن است که مطلق نکنیم» یا: «مکن به فسق مباهات و زهد هم مفروش» لیکن «باده‌نوشی» بی‌رنگ و ریا را بر «زهدفروشی» رجحان می‌نهد. این کمترین بر آن است که اگر کلّ حکمت ذوقی را بفشارید چکیده‌اش دو چیز است که این دو غزل پارسی را بالمناصفه میان خود تقسیم کرده‌اند، همان دو چیز که بارها در کنار یکدیگر آمده: رندی و عشق (اگرچه بسیاری اوقاتْ واژه‌های همخانوادهٔ «رندی» جایگزین آن می‌شده است.)

و امّا از معکوس‌سازی ارزشها سخن رفت، فرایندی فراگیر، پیگیر و پیوسته، که همواره با خصیصهٔ مبالغه و بزرگ و کوچک‌سازی همراه است؛ باید پرسید چرا، چگونه و با چه انگیزه‌ای صورت می‌گیرد؟ در این باره، گذشته از انگیزهٔ یاد شده، باید توجه داشت که حکمت ذوقی و شاعرانهٔ ایرانی اساساً بر مبنای آرمانی (ایده‌آلیزه) کردن هردو قطب نیکی و بدی شکل گرفته است، یعنی تلقّی و تصوّری از خوب آرمانی و بد آرمانی، و در این راه هم هیچ حدّ و مرزی نمی‌شناسد بلکه حدود و مرزهای مفهومی و دلالتی را درمی‌نوردد و درهم می‌ریزد. دیدیم چگونه مفاهیم و ارزشهای عرف‌پذیر پیشگفته مردود یا مورد تردید و عکس آنها مشمول ستایش و تأکید واقع می‌شود، و همه چیز حول این دو قطبِ تصوّری جریان می‌یابد. این نوع شعر عملاً کمتر با نسبیت و نسبی‌اندیشی یا حدّ میانه سازگاری دارد، یا اگر دقیقتر

بگوییم: خود شاعر اتفاقاً می‌خواهد به درک درست و هشیارانه‌ای از همین نسبیت قضایا برسد ولی شعر و بیان شعری با این نسبی‌گراییِ خردورزانه میانه‌ای ندارد بلکه حدّ میانه را هم سرانجام در یکی از همین دو قطب جای می‌دهد تا خدشه‌ای به قانون نانوشتهٔ آن وارد نیاید و تکلیف همه‌چیز را روشن کرده باشد. حتی هنگامی که پای توصیه به اعتدال و میانه‌روی در میان است نیز از مبالغه مدد می‌گیرد. به عبارت دیگر می‌کوشد تا از ارزشهای دینی یا اخلاقی موجود و رایجْ تصویری کج و معوج یا کاریکاتوری به دست دهد و به عکس از ضدّارزشها و نابهنجاریها مینیاتور بسازد. به راستی چرا؟ مگر در طایفهٔ مستوران و پارسایان راستینْ عیب و عواری فاحش، یا در مسلک مستان و رندان خرابه‌نشینْ حسن و صلاحی لایح هست که اولی را یکجا و یکسره قدح و تحقیر و دومی را جملگی و از هر جهت مدح و تکبیر کرده‌اند؟ وانگهی، مگر قرار بوده که شعر از آنجاکه شعر است به خود اجازه دهد که ارزشهای معتبر انسانی یا دست‌کم مقبول عرف اجتماع را وارونه بنمایاند؟ پرسش را به صورتی دیگر هم می‌توان کرد: آیا مگر برای رسیدن به نسبیتی که ذکر شد و نشان دادن آن نیازی به این‌همه معکوس‌سازی ارزشها هست؟ در پاسخ می‌توان گفت: سرشت شعر بر مبالغه است (به‌ویژه شعر ما، که چه در وجه مبالغهٔ ذاتیِ حماسی و چه مبالغهٔ عَرَضی غنایی، بیشترین میانه را با این ویژگی دارد.) و نسبی‌گرایی کار عقل یا درس اخلاق است. شعر ما می‌خواهد فراتر از مرز نیک و بدِ معروف و متعارف پرواز کند تا به نیک و بد راستین برسد. ارزشها را درهم می‌ریزد یا زیر پرسش قرار می‌دهد تا به ناب‌ترین مفهوم ارزش دست یابد. خصلت مبالغه‌گر شعر، این جابه‌جایی و تبدّل ارزشها را موجّه و برای تأثیرآفرینی ناگزیر می‌انگارد. به یک تعبیر پارادوکسی، شعر ما در حقیقتْ مبالغه می‌کند تا حقیقت را نشان بدهد یا به مرگ می‌زند تا به تب برسد. حتی اندکی دروغ (مرادم در مورد فرقه‌ها، گروهها و آیینهاست) می‌گوید تا راستی را بنمایاند و مستقر کند. چه مانعی دارد، و «از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک؟» امور را کم و زیاد نشان می‌دهد تا قدر مسلّم را (البته اگر ممکن باشد) به دست دهد. شعر، بیش و پیش از هر چیز، می‌کوشد تا از راهی برود که تکان بدهد، تهییج کند و از تخیّل به تحقّق برسد. آیا شعر جز با این شیوه می‌تواند تلنگری به وجدانهای خفته یا آسوده از قِبَل سپید و سیاه‌بینی‌های مرسوم بزند؟ گفتیم که شقّ دیگرش همان درس اخلاق دادن است. اگر از دیدگاه عمل هم بنگریم کدام موفق‌تر یا دارای تأثیری پایاتر بوده: آن انبان انباشته از حقایق متون اخلاقی یا این خُمّ آمیخته به دروغ و مبالغه؟ با حکمت و

اخلاق صِرف، افلاطون می توان شد اما فلاطون خم‌نشین، رندی است دانای سرّ حکمت، دانایی فروتن و عاری از دعوی. در ستایش خوبیها و نکوهش بدیها اگر هم هنری باشد هنر شعر نیست.

حکمت ذوقی ما به شدت التقاطی است زیرا برای ساختن یک فرد اکمل مطلوب خود آیینها و طریقتهای بسیار را با گزینش این یا آن ویژگی مورد علاقه‌اش در هم می‌آمیزد، از زاهد، صوفی، حکیم، ارباب ذوق و شعر، کیشهای گوناگون از اسلام و مسیحیت گرفته تا آیین مغان، هندوان، بت‌پرستان و... امّا در این التقاط، بیشترین توجه و علاقه‌اش به فرقه‌ها و گروههای هنجارستیز و تابوشکن است. شعر پارسی از مجموعه‌ای از تمامی این گروهها و فرقه‌ها جهانی برای خود می‌سازد آرمانی و ورای واقعیتهای موجود. گاه ممکن است از خود بپرسیم: آیا این شعر یا این‌گونه شاعر، بی‌هیچ ضابطه و معیاری به این آمیزشها و گزینشها و تغییر و تبدیل ارزشها دست می‌زند؟ و آیا اگر هم ضابطه و معیاری دارد تنها در حول و حوش امور ذوقی و شاعرانه است؟ من چنین گمان نمی‌کنم و معتقدم که قضارا این التقاط و آن تبدیلها، گذشته از صِرف ذوق و شاعرانگی، با دقت و تأمل و تجربهٔ بسیار صورت گرفته است. این حکمت شعری کوشیده است تا در ساختن جهان انسانی و انسان جهانیِ مورد پسند خویش به دقت از هریک از محاسن و ممیّزات یا معایب هر فرقه و مذهب و ملتی بهره بگیرد. اما به گمان من، گذشته از، یا بیش و پیش از صِرف مفهوم حسن یا عیب هرکدام اساساً می‌باید به قوّه و استعداد یا توانشی (پتانسیلی) در آنها بیندیشیم که امکان التقاط از آنها و آنگاه معکوس‌سازی یاد شده را فراهم می‌آورده است. بحث اخذ و اقتباسها از ملل و ادیان و آیینها بحثی است گسترده که درگنجایی این گفتار نیست، ضمن این‌که دیگران نیز کم یا بیش کرده‌اند. مراد ما تنها برخی فرقه‌ها یا اقشارند که خصلت غالب آنها همان هنجارشکنی و حرکت در جهت نفی قیود و قواعد عرف و اجتماع (هرکدام به انگیزه‌هایی خاص خود) است مثل طلب صیانت و امنیت برای خود، ضدّیت با نهادهای مستقر دینی یا حکومتی، و رهایی‌طلبی از جهات و جوانب مختلف. الگو یا سنخ رند بر اساس اخذ خصایص بالقوّه یا بالفعل هرکدام و در هم آمیختن همهٔ آنها پدید می‌آید، برای مثال، از ملامتیه: خویشتنداری و حفظ اسرار و معتقدات، عدم ابراز تعصّبات عقیدتی خواه دینی و مذهبی و خواه فرقه‌ای و مسلکی و اجتناب از مجادله با این و آن له یا علیه آن یا این طریقت، بستن انواع و اقسام فسوق و فجور بر خود بدون هیچ‌گونه هراسی از تشنیع و تفسیق خلق؛

از قلندریه: بسنده کردن به حدّی معتدل و متعارف از طاعات و عبادات و دل خوش نکردن به اِکثار فرایض و نوافل، سعی بسیار در سبکباری در زندگی و پرهیز از هرگونه قیود و تعلقات مخلّ آزادی و آزادگی، گرایش به مغان و ترسایان و آمیزش با پیروان دیگر ادیان و آیینها، و شکستن بسیاری از تابوها و خرق عرف و عادتهایی که در بحث مربوط به این فرقه به برخی اشارت رفت. اما چنان‌که در همان‌جا گفته شد ملامتیه و قلندریه دو فرقه یا طریقه یا مکتب، مطابق تعریف کلمه، و دارای مرام و نظام خاص خودند، اما رندان فقط قشری خاص از تهیدست‌ترین و در عین حال فرومایه‌ترین لایه‌های جامعهٔ آن روزگار و هر روزگار دیگر به شمار می‌روند که شاعران و عارفان به دلایل پیشگفته نام آنان را بر خود می‌نهادند. به بیان دیگر، وقتی آنان نام ملامتی و قلندر بر خود می‌نهادند بیشتر به اعتبار هنجارشکنی آنان بود، لیکن در مورد رندان، بیشتر همین فرومایگی و رذالت و حقارت را لحاظ می‌کردند تا اوج فروتنی خویش را ابراز دارند. نکته‌ای دیگر که باید بدان توجّه داشت این‌که در معکوس‌سازی ارزشها درخصوص رندان و اعتلا بخشیدن به آنان و برتر انگاشتن این قشر بر دعویداران زهد و تصوّف، قطعاً این اصل نیز نهفته است که: هر فرد یا طایفه‌ای که به چشم بد و رذل می‌نگریم چه بسا می‌تواند اندک عنصری از خوبی نیز در خود داشته باشد، و به عکس، مدّعیان پارسایی و پاکدامنی ممکن است بر اثر رعونت و تفرعن و برتر انگاشتن خویش از فرودستان و حتی آلوده‌دامنان خرابات به فروترین جایگاه سقوط کنند. اکنون، و با توجه به همین معنی، به برخی ویژگیهای بالقوه یا بالفعل رندان، که می‌تواند دلایلی دیگر نیز برای تأسی و تشبّه جستن اهل شعر و عرفان به این قشر باشد، بنگریم:

۱. عمل و عبادتی و تقویٰ و طاعتی ندارند تا بدان غرّه باشند و فخر بفروشند و ریا ورزند.

۲. از سود و زیان جهان فارغ‌اند چون اساساً مال و متاعی ندارند تا از بیشی‌اش خوش و از کمی‌اش ناخوش شوند.

۳. توقّع نعمت از کسی ندارند تا الزامی به خدمت به او داشته باشند (اگرچه گاهی صفت ناخوش لُمپنیسمْ سبب می‌شود تا اجیر این و آن برای تحقق مقاصد شخصی یا سیاسی گردند.)

۴. صُلَحا و عُبّاد و علما و دیگر اعیان را به جمع خویش راه نمی‌دهند تا نه پشت چشم بر این خاکیان نازک کنند و نه وقت عیش را بر ایشان بیاشوبند. امّا کافی است

خاکی و راحت باشی تا تو را بر چشم خود نشانند و شریک عشرت خویش کنند.

۵. به لقمه‌ای گرسنه‌اند و به لقمه‌ای سیر؛ پس کمتر به آزمندی دچارند و بسا که بر آزمندان خنده می‌زنند. اگر هم گاهی راهی جز دزدی برای گذران نیابند جز به اندازهٔ نیاز برنمی‌گیرند. پس حتی این کار آنان هم بر کلان‌خواری و وقف‌خواری برخی اعیان رجحان دارد.

۶. از معیارهای مرسوم نیک و بد و نام و ننگ برکنارند. معمولاً بر سر این یا آن باور خویش جزم و تعصب نمی‌ورزند و با آن و این درنمی‌آویزند. از بحث و جدل و نظر و افادهٔ مرام به دورند.

۷. اهل شغل و عمل دیوانی یا ورود به هیچ سامان و سازمانی که برایشان قید و بندی به دنبال آورد نیستند، یعنی نه شیر شتر می‌خواهند و نه دیدار عرب.

۸. آسانگیر و آسانگذران و به دور از تعارف و تشریفات و تکلف‌اند.

اینها برخی از صفات قشر رندان است که هریک به گونه‌ای و به اعتباری و تعبیری می‌توانسته مورد توجه و اقبال و اقتباس شاعران و عارفان برای ابداع و توصیف سنخ (تایپِ) رند قرار گرفته باشد. البته منطقاً نمی‌توان همهٔ رندان را دارای ویژگیهایِ یکسان دانست و عجالتاً می‌توان آنها را به دو گروه متمایز تقسیم کرد: یکی افراد به واقع فرومایه، اباحی‌مشرب و بی‌اعتنا به ننگ و نام و حرام و حلال، که از هیچ‌گونه فسق و فجور، جنایت، جرم یا نابهنجاری اخلاقی و اجتماعی برکنار نبودند، و دیگر آنان که تنها به اعتبار وضع طبقاتی و تهیدستی و ظاهر بشولیدهٔ خویش، و نه صفات زشت یاد شده، رند خوانده می‌شدند و افرادی بلندطبع و درویش‌سیرت نیز چه بسا در این سلک و سنخ وجود داشتند. شاید هم بتوان آن درویش روشندل شوریدهٔ گلخن‌نشین، مشهور به «لای خوار»، را در حکایت منسوب به سنایی، و این‌که عدّه‌ای سخنان حقایق‌نشان او را در جمع باده‌نوشان، هشیارسازندهٔ شاعر و برانگیزندهٔ او به توبه از مدیحه‌سرایی و آزمندی و توجّه به دنیای معرفت و عرفان دانسته‌اند، نمونه‌ای از رند به معنای دوم دانست. (نک. نفحات الانس ۵۹۵ـ ۵۹۶.) گمان می‌کنم اگر شاعر جماعت را تنها میان دو شقّ: یکی عیش و آسودگی اینچنینی با وجود قلّت و حقارتش، و دیگر عشرت اهل تجمّل با همهٔ آداب و تکلّفات و نیز شوایب و دغدغه‌هایش مخیّر کنند، اوّلی را به طبع خود سازگارتر ببینند. آری، عشرت رندان، «دولت بی‌خون دل» است. به هر روی، آنچه در این میان بیشتر اهمیت دارد تلقّی ارباب معرفت از رندان است تا واقع حال آنان، زیرا این فرزانگان در عمل و برای

تبدیل مفهوم رند به نماد انسان وارسته و خاکسار بزرگوار، هر صفتی را که در قشر مذکور مناسب مقصود می‌دیدند به هر صورتی، خواه بعینه و خواه با تغییر و حتی باژگونه‌سازی، آن را انتزاع و در الگوی مورد نظر تعبیه می‌کردند. مثلاً برخی جنبه‌های دنائت‌آمیز همچون سرقت و لمپنیسم را، که به هیچ روی با مقاصدشان سازگار نبود، ابداً لحاظ نمی‌کردند؛ از بی‌باکی، مصلحت‌گریزی و عافیت‌سوزی، بی‌اعتنایی به‌نام و ننگ، ارتکاب باده‌خواری، خوشباشی و غیره با توجه به اغراض ملامی خویش بهره می‌گرفتند و در نهایت به آنها بُعدی معنوی می‌بخشیدند؛ و برخی خصلتهای دیگر از قبیل ساده‌زیستی و سبکباری، برخی آسانگیریها، بی‌ریایی، بی‌تظاهری و بی‌تکلّفی و اساساً مطابق طبیعت خود زیستن، مطلوب طبعشان بود و کمتر نیاز به تغییر و تبدیل داشت.

درباب چگونگی و چرایی این تحوّل به سمت معنای مثبت و دلخواه و بهره‌گیری از صفات و ویژگیهای افراد فرودست و به تعبیری نابهنجار، قضایا را از دیدگاهی دیگر نیز می‌توان دید: در نظری کلّی به رند، میخواره، خراباتی، قلندر، ملامتی و غیره درمی‌یابیم که اینها اگرچه در ابتدا وجهه‌ای منفی به اقتضای معیارها و ارزشهای جامعه‌ای اسلامی داشته، لیکن باز هم هیچ‌یک از اینها معنای بدِ مطلق نداشته است. برای مثال، میخواره فقط فاسق است و مثلاً کافر نیست. حال می‌توان گفت در ذات این افراد یا در توان نام و عنوان آنها چیزی می‌توان سراغ جست که هرکدام را به اعتباری خاص قابل احترام یا دست‌کم پذیرش یا اغماض جلوه دهد. مثلاً لاابالی می‌تواند به اعتبار صِرف بی‌باکی‌اش کم یا بیش ستوده یا پذیرفته شود؛ میخواره بدین اعتبار که می‌تواند در حال مستی چیزهایی راکه برای دیگران مهم و محل اعتبار است از یاد ببرد مورد توجه قرار می‌گیرد؛ گدا، اگرچه اهل تکدّی است، امّا دست‌کم فاقد غرور و عُجب است. رند نیز درست همین اعتبارها را در خود دارد که سبب می‌شود تا مطلقاً بد و منفور جلوه نکند. به همین دلیل، این‌گونه واژه‌ها قابلیت تبدیل به معنای جدید و ارزشهای تازه را پیدا می‌کنند. این در حالی است که برخی واژه‌ها درنظر قدما مطلقاً منفی و منفور بود و هیچ‌کس، حتی ملامتیان، حاضر نبودند آنها را به خود نسبت دهند، مثل دروغ، ریا، خودبینی، تظاهر، کبر، تفرعن، مردم‌آزاری و نظایر اینها. درمقابل برخی قابلیتهای نوع نخستین، در اینها جای هیچ‌گونه تأویلی و تبدیلی به سمت معنای مثبت وجود ندارد. البته سهم و تأثیر اصلی را در این نسبیت‌گرایی، تساهل و تلطیف اذواق باید از آن صوفیه دانست، نه اهل زهد و شرع؛ و فرزانگانی که

چنین می‌نگریستند نیز بیش و کم تحت تأثیر این فرقه (که مفهوم رندی را در عالم شعر پدید آورد) قرار داشتند، فرقه‌ای تا بدان حد قایل به تساهل که برخی از ایشان حتی به ابلیس (مظهر مطلق شرارت) به‌نظر ترّحم می‌نگریستند و حتی کبر و عدم سجده در برابر آدم را به انگیزهٔ عشق به پروردگار و نگهداشت پیمان محبت او تأویل می‌کردند. پس اگر ابلیس و شیطان هم گاهی در متون صوفیه ستایش شده و شاعران ایشان خود را ابلیس یا شیطان نامیده و گاه استاد این‌دو خوانده‌اند، یا تابع چنان تأویلی است و یا ناظر به اهداف ملامی، یعنی جلب بالاترین درجهٔ ملامت دیگران در حق خویش، و نه توجیه یا رواداری در قبال صفات یاد شده. به تعبیر دیگر، شاعر عارف می‌خواهد خود را به مطلق شرارت متّصف سازد، و در حقیقت در این موردِ بخصوص هیچ‌گونه تغییری و جابه‌جاییِ ارزشی صورت نگرفته است. این در حالی است که، چنان‌که دیدیم، صفات و خصایصی که مطلق بدی در آنها تثبیت نشده، با توجه به همان نسبیت موجود در آنها می‌توانند به صفتی متفاوت و حتی عکس آن نیز بَدَل گردند. مگر واژه‌هایی چون حریف، خصم، طرف و غیره به دلایلی و تحت شرایطی که می‌دانیم به عکس معنای آنها یعنی یار، رفیق و همسر تبدیل نیافته‌اند؟ رند، اوباش، لاابالی و امثال اینها نیز درست مشمول چنین دگرگونیهایی گردیده‌اند. مثلی گویا از دگرگونی و حتی باشگونگی ارزشها در مورد رند بزنم: رند خیام (یا هر کس دیگری که شعر را سروده، چون به نام سبحانی نیز آمده است، از جمله در آنندراج، ذیل «رند») در:

رندی دیدم نشسته بر خنگ زمین　　نه کفر و نه اسلام و نه دنیا و نه دین
نه حق، نه حقیقت، نه شریعت، نه یقین　　اندر دو جهان کرا بود زَهرهٔ این؟
(رباعیات خیام، ۱۵۳)

رندی است منحصر به فرد در سراسر ادب پارسی. سهمگین و سرگیجه‌انگیز است این درجه از نفی و انکار و نیهیلیسم. چهره‌ای است جامع و یگانه از رندی که به خلأ و پوچی کامل رسیده است، نه به شک بلکه به یقین در بی‌اعتقادی. البته آنچه قضیه را پیچیده‌تر می‌کند لحن شاعر است که از سویی با هراس و شگفتی از این هیولای به صفر رسیده یا فراسوی نیک و بد همراه است و از دیگر سو و همزمان با نوعی ستایش در قبال صِرف شهامت و زهره‌داری او. یعنی این رند، در عین انکار مطلق، سخت جگرآور، نفوذناپذیر و نیز حاکم بر جهان است یا خود خویشتن را در اوج سطوت می‌بیند (به «نشسته بر خنگ زمین» دقت کنیم.) امّا آن رندی که ما به مفهوم متعالی آن

می‌شناسیم صورت معکوس و نقطهٔ مقابل این غول یکچشم است چون از گریبان چنین رندی شمس تبریز سر بیرون می‌کند. باز تأکید می‌کنم: فرهنگ دیرینه و معرفت‌گرای ایرانی به دلایل پیشگفته، رند را حتی در بالاترین ابعاد رذالت (مطابق ارزشهای جاری آن روزگار) به اعتبارهایی خاص ستود و آن نام را بر فرزانه‌ترین فرزندان این مرز و بوم نهاد، لیکن هرگز حاضر نشد صفاتی را از آن دست که یاد شد بر خود هموار و در باب آنها کمترین سازشی بکند. اگر زاهدنمایان را نفی و رند را در برابرشان علم کرد از همین روی بود.

باری، رند عالم شعر و معرفت، نام خود را از فرودست‌ترین و فرومایه‌ترین قشر جامعه گرفت تا هم تمامی کبر و غرور زهد را درهم شکند، و هم آداب و تکلّفات بازدارندهٔ تصوف را از میان بردارد، و عشق را البته به شکلی و با شروط و ابعادی بی‌سابقه (که اندکی را گفتم و مشروح‌تر نیز خواهد آمد) حکمفرما سازد. سنایی در یک شاهد گویا و در دو بیت پیاپی، هردو فرقهٔ زاهدان و صوفیان را به سختی طعن می‌کند. این بیتها از قصیده‌ای است در ذمّ کلّ اهل عهد و حاوی کلیهٔ عیوب و انحرافات اقشار و اصناف مردم عصر و جامعهٔ شاعر، و همین نشان می‌دهد که چرا او، در جایگاه پیشگام راه رندی در شعر پارسی، آن را به‌عنوان خصلتی پیراسته از این عیبها و عورتها برمی‌گزیند:

صوفیان را ز پی راندن کام / قبله‌شان شاهد و شمع و شکم است

زاهدان را ز برای زه و زه / «قل هو الله احد» دام و دم است

(دیوان ۸۲)

وقتی نه زهد برآورندهٔ آرمان اخلاقی باشد و نه صِرف تصوّف، رندی (آمیزهٔ عشق و عقل) در واکنش به نارساییهای هردو طریقت پدید می‌آید و جایگزین آنها می‌شود. خواهیم دید که عشقْ خاستگاه و بازگشتگاه و در یک کلمه سرشت رند است، و فراست یا هوشیاری از مهمترین صفات او. به بیت عطّار، که گویی معادله‌ای به صورت «رندی = عاشقی + هشیاری» می‌سازد، بنگریم:

من این رندان مفلس را همه عاشق همی‌بینم

شما یک عاشق صادقْ چنین بیدار بنمایید

(دیوان ۳۰۰)

که واژهٔ «بیدار» بیانگر درایت و هشیاری رندان، البته نه از سنخ مطرود و مطعون عارفان، است. گفتیم که رندی را (چون مشابهات آن) می‌توان نوعی جنبش اخلاقی

دانست که بیشتر در عرصهٔ شعر صورت گرفته است تا در جهان بیرون، و در حقیقت یک مخلوق ادبی است، زیرا کمتر می‌توان برای آن قایل به معادل و مابِازائی بیرونی و واقعی شد. در توضیح این معنی می توان گفت که رند بیرونی همان قشر اراذل و اوباشی است که ذکر آن رفت، و درواقع هیچ نحله یا گروهبندی واقعی و مشهودی به نام رند به‌غیر از همان قشر تشکیل نیافته، و در میان خودِ شاعران عارف یا عرفانگرا هم گروهی تازه و مشخص به این نام پدید نیامده است چون، همچنان‌که پیشتر گفته شد، پس از سنایی، عموم عرفا و شعرا (حتی آنان که در حقیقت نسبتی با تصوّف و عرفان نداشتند) خود را «رند» خوانده‌اند، یعنی در میان اینان نیز نمی توان به گروهی مشخّص و متمایز که دارای این خصوصیت باشد اشاره کرد و مابقی را از این دایره بیرون نهاد. این هم که در عصر ما عدّه‌ای این یا آن فرد را به خصیصهٔ رندی تخصیص و تمایز می‌بخشند در حقیقت تشخیصی شخصی و ذوقی است، چنان‌که عملاً می‌بینیم که برای اشاره به مصداق رند، قضا را کمتر به سراغ عارفانی به معنای اخصّ کلمه (همچون سنایی، عطار، مولانا و شمس) می روند، در حالی که، مطابق اشارهٔ پیشین، رندی به مفهومی که می‌شناسیم و در اینجا با آن سروکار داریم تنها در درون تصوّف و مشخصاً شعر آن پدید آمد و بس. در هر حال، رندی در اصل و اهداف آن مفهومی است فرهنگی از مقولهٔ اخلاقی، برخاسته از ادب تصوف، و حاصل بازنگری و اصلاحی در راه و رسم زهد و تصوّف، هردو، از آن عیوب و نابهنجاریهایی که پیشتر درباره‌شان بحث کرده‌ام. (در ذیل عنوانهای «زاهد غرور داشت» و «دلق آلودهٔ صوفی»)

و امّا اگر بخواهیم مفهوم عارفانهٔ رندی یا اصل اصیل آن را (قطع نظر از پاره‌ای برداشتهای جدیدتر که از حدود سدهٔ هشتم به بعد در آن پدید آمده و بازگفته خواهد شد) ذکر کنیم می توانیم بگوییم: رندی بازیافت و نگهداشت دورترین خاطره است از تکّه کلوخی نمناک و آفرینش جانداری ظلوم و جهول که به قبول بارگران (عشق) تشریف یافت، و نیز بازشناسی گناه نخستین، که به همین دو صفت بازمی‌گردد. آن عشق، خودْ ذات و سرشت رند است. امّا یکی از صفات برتر رند فروتنی خاکسارانه‌ای است که در گزینش عنوان رند بروز یافته است، صفتی که، گذشته از اقتضای عشق، زادهٔ همان ظلومی و جهولی و گنهکاری نخستینه است. این فروتنی نه‌تنها سبب می‌شود تا او خود را خاک بشمارد و با پرهیز از بزرگ پنداشتن اعمال خویش و کشیدن آن به چشم خلق از غرور و ریا و تظاهر و تکلف مصون بماند بلکه

با تمامی این صفات زشت در هر کس و در هر جامه‌ای از درِ ستیز درآید، خواه غرور و ریای زاهدان و خواه مشابه آن در صوفیان، که دعوی و طامات‌گویی و ریاست‌طلبی و کرامت‌فروشی از نشانه‌های آن است، و از همین جا سومین صفت مهم رند یعنی ظاهرستیزی زاده می‌شود. همچنین آن‌همه فسق و فسادی که رند به‌وجود آن در خود خستو و از آن سرافکنده است بی‌ارتباط به گناه نخستین نیست. دیگر صفت برتر رند یعنی هوشیاری یا کیاست و فراست نیز ناگفته پیداست که از اعطای عقل به او پس از سرشته شدن گِل او با عشق نشأت می‌یابد. آری، وجود رند آمیزه‌ای غریب از عشق و عقل است، عشقی که گرانترین بار را می‌کشد و عقلی که مدد می‌کند تا بار را با کمال آگاهی به منزل رساند. حال ممکن است که بر من خرده بگیرید که: تو که داری کلّ انسان را تعریف می‌کنی. درست می‌گویید، امّا مگر رند موجودی بجز انسان بلوغ‌یافته است و بلوغ مگر جز به مدد عشق و عقل میسّر می‌شود؟ شاید بتوان موقعیت رند در جهان خاکی را نیز درست مثل انسان نوعی، با بهره‌گیری از تعابیر غزلی از حافظ (۳۲۹) چنین توصیف کرد: «آدم بهشتی» است اما در سفر نزولی «اسیر عشق جوانان مهوش» است، لیکن آنگاه که بخت مدد دهد «که کشد رخت سوی دوست» پیداست به آن شرف نایل گشته است که «گیسوی حور» همچون جاروبی می‌شود برای ستردن گرد از مَفْرَش وجود او. در هر حال، تعریف رند به همین سهلی و ممتنعی است. من نیز نمی‌توانم برای رند تعریفی جز عارف جامع به دست بدهم یا بسازم؛ ضمن این‌که مطالب و شواهد آتی نیز همین تعریف را تأیید خواهد کرد.

در آغاز سخن گفته شد که صاحبنظران بسیاری دربارهٔ رند و رندی سخن گفته‌اند. در اینجا ضروری است که به‌قدر گنجایی مقال از برخی آرای موجود یاد کنیم تا موضوع هرچه بیشتر شکافته و در عین حال نظر و نظرگاه این نگارنده نیز روشن شود.

محمود هومن، از متفکّران و فلسفه‌دانان زمان ما، رند حافظ را با آزادهٔ نیچه می‌سنجد: آزادگان نیچه (Freigeisterei) «به همهٔ شهرهای اندیشه سفر می‌کنند ولی در هیچ‌یک از آنها برای همیشه ساکن نمی‌شوند.» (حافظ چه می‌گوید ۶۰) این حکم از جهت فراخ‌اندیشی و رواداری رندان جای ایراد ندارد، لیکن میان رند و چنان آزاده‌ای فرقی کوچک است به اندازهٔ یک دنیا: آزادهٔ نیچه نه هیچ قیدی در قبال اعتقاد و اخلاق دینی دارد و نه اساساً هیچ نقطهٔ حرکت مشخص و مفروضی، در حالی که آزادگی رند در بندگی اوست: من از آن روز که در بند توام آزادم (سعدی، غ ۳۷۱ و حافظ، غ ۳۰۹).

رندی، به تصریح شاعران حکمت ذوقی ایرانی، حکمی خدایی و تقدیری ازلی است. هومن برای رندِ برخاسته از درون فرهنگی دیرینه همچنان به دنبال تعاریف عصر مدرنیسم است: چون برای حافظ همهٔ خبرها اعم از مذهبی، فلسفی و علمی راهی به حیرت دارند، رند در معنای حافظ، کسی است که همهٔ عقاید مذهبی، فلسفی و علمی را صرفاً ساختهٔ پندار و اندیشهٔ انسان می‌داند، یعنی برای هیچ‌یک از آنها بنیادی اُبژکتیو نمی‌پذیرد و به درستی هیچ‌یک از آنها یقین ندارد. (حافظ ۶۷) آیا این خلطی میان تساهل عارفانه و شک لاادری‌وار نیست؟ البته هومن این حکم را هم دارد: «رندی حافظ دلیل بر عارف بودن اوست؛ چرا که همهٔ عارفان رند بوده‌اند.» (همان ۷۳)

عبدالحسین زرین‌کوب، که در کتاب معروف خویش رند و رندی حافظ را در پیوند با زندگی و اندیشه و شعر او به خوبی و ژرفی بررسیده، قایل به دو گونه رند، به‌نام «رند بازار» و «رند مدرسه» شده است. مراد ایشان از رند بازار همان قشر فرودین پیشگفته، و از رند مدرسه آن رند فرزانه‌ای است که در صحیفهٔ عرفان و شعر رخ می‌نماید. در باب این رند، در برابر رند به معنای منفی، نوشته‌اند: «پیکار با این محتسب‌مآبی‌ها [از سوی مبارز ـ م] کار رندان پاکباز بود ـ رندان مدرسه، که حقیقت دین و اخلاق را ورای این دروغپردازیها می‌دیدند و این‌همه فریب و ریا را تهدیدی می‌شمردند برای دین و اخلاق واقعی.» (از کوچهٔ رندان ۵۲) اما چرا نامگذاری به «رند مدرسه»؟ مگر نه این‌که مدرسه (مطابق شعر حافظ و کلاً عموم اعضای حکمت ذوقی) به دلیل نظام مدارس عصر و آموزه‌های کذایی، خود به یک معنی در مقابل رند و رندی قرار می‌گیرد؟ مدرسه از نمادهای تحجّر و علوم رسمی و ظاهری است. (نک. ذیل عنوان «رتبت دانش حافظ»، اوایل مبحث.) بنابراین بهتر بود که یا واژه‌ای دیگر را برای آن منظور می‌کردند و یا دست‌کم دلایل این نامگذاری را بیشتر و دقیقتر بیان می‌فرمودند.

نصرالله پورجوادی، صاحبنظر تصوّف و عرفان، رندی را به‌گونه‌ای اصولی‌تر و بر مبنای ایدئولوژی تصوّف بررسی می‌کند و رندی را مرحله‌ای تکاملی نسبت به زهد (نه چنان‌که عدّه‌ای گفته‌اند در برابر و چونان مخالف آن) توصیف می‌کند (همچنان‌که این بنده نیز پیشتر آن را حاصل بازنگری و اصلاح در زهد و تصوّف، هردو، دانست) اگرچه بحث ایشان مطابق مرسوم بر محور حافظ قرار دارد. می‌نویسند: «حافظ به دو دلیل از عمل زاهد انتقاد می‌کند و برای آن ارزش منفی در

نظر می‌گیرد. دلیل اوّل: مرتبه‌ای است که عمل زاهد در آن صادر می‌شود. مرتبهٔ زهد مرتبه‌ای است مادون مرتبهٔ عشق و رندی [...] مقصود زاهد بهره‌مند شدن از نعمتهای بهشتی است و اعمال او همه اسبابی است که زاهد را به این مقصود نزدیک می‌گرداند [...] دلیل دوم: حافظ وقتی از عمل زاهد انتقاد می‌کند در واقع نه از خود عمل بلکه از ارتکاب آن توسط زاهد انتقاد می‌کند. اعمال عبادی به خودی خود مذموم نیست بلکه بالعکس پسندیده است. مفسّرانی که با دیدی غیردینی (لائیک) و بنابر مذهب اباحه‌گری دربارهٔ ارزشگذاری حافظ در این باره قضاوت کرده‌اند مرتکب یک اشتباه بزرگ شده‌اند: آنها تصوّر کرده‌اند که حافظ مانند خود ایشان دربارهٔ اعمال شرعی داوری کرده است [...] هرکس که به اعمال عبادی (از قبیل نماز و روزه و حجّ) نگاه کند، آنها را اسبابی می‌بیند که موجب قرب انسان به حق تعالی و درک حقیقت توحید می‌شود. امّا اِشکالی که در منزل زهد پیش می‌آید این است که زاهد این معنی را قلباً درنمی‌یابد.» («رندی حافظ»، بخش ۲، نشر دانش، س نهم، ش اوّل، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۲۴.) «آنچه از این نظرگاه [نظرگاه عاشقی، که به‌نظر نویسنده اصلاً از خراسان سرچشمه گرفته و نظرگاه حافظ نیز همان است ـ م] منظور نظر شاعر و رند واقع می‌شود سه چیز است: شاعر یا به خود می‌پردازد و حالات و صفات عاشق یا هنرهای رند را بیان می‌کند، یا به پایین می‌نگرد و از جایی که ایستاده است زاهد و واعظ و صوفی را می‌بیند، یا به بالا نگاه می‌کند و از قبلهٔ خود که معشوق است و عروج خود به آن مرتبه سخن می‌گوید. در همهٔ این حالات، محور اصلی، مقام رندی است.» (همان، ص ۲۳) آنچه در این بحث به‌ویژه مورد نظر پورجوادی است این‌که: رابطهٔ رندی و زهد، نه رابطهٔ ضدیت و تقابل بلکه رابطهٔ یک مرحلهٔ مافوق با مرحلهٔ مادون آن است، یعنی رند ضدّ زاهد نیست بلکه کسی است که خودْ مرتبهٔ زهد را پشت سر گذارده است. سپس به دقت توضیح می‌دهد که شاعران در بهره‌گیری از مفاهیم و الفاظ خراباتی همچون می، مطرب، عشق، رندی، مستی، لاابالیگری، اعضای بدن معشوق و غیره، آنها را با تغییری که در درونمعنی آنها نسبت به برونمعنی می‌دادند برای بیان مقصود به کار می‌بردند؛ البته زهد و زاهد، برخلاف الفاظ پیشگفته، تفاوتی از لحاظ درونمعنی و برونمعنی نداشته و لذا خود این الفاظ با همان مدلول خودشان به کار می‌رفته است. نویسنده بر آن است که عدّه‌ای به ظاهرِ خصومت‌آمیز این الفاظ فریفته شده و گمان به ضدّیت رند با زاهد برده‌اند. در حقیقت، ملاک ارزشگذاری (این‌که در جهان واقع آن روز همان دیانت و پرهیز و پارسایی محور و میزان عقاید بوده)

تغییری نکرده بلکه صرفاً نظرگاه شاعر دگرگون شده است. خطای تحلیلگران امروزی نیز به‌نظر نویسنده عدم توجه به این نکتهٔ دقیق بوده است. (برای آگاهی از دقایق قضایا و از جمله مدلول و منشاء رندی، تفاوتهای یاد شده در مورد برونمعنی و درونمعنی و غیره، مطالعهٔ این مقالهٔ دقیق را، چه در بخش دوم، که مشخصات آن ذکر شد، و چه بخش اول، همان نشریه، سال هشتم، شمارهٔ ششم، مهر و آبان ۱۳۶۷، ص ۱۱ـ۲۹ به جویندگان توصیه می‌کنم.)

و امّا این نگارنده، با آنکه جستار و نوشتار یاد شده را بحثی بسامان، بنیادین و راهگشا می‌داند، معتقد است که محور کلّ مقاله، ساحَت آسمانی و اعتقادی رند است و کمتر به جنبهٔ اجتماعی و رفتاری او پرداخته شده، و نیز بیان تفاوت حافظ با دیگران در این باره و همچنین پاره‌ای دگرگونیهای تاریخی در خصوص رند و مفهوم و مصادیق آن (که در نوشتار حاضر مورد توجه اینجانب بوده) کمتر مورد توجه نویسندهٔ فاضل قرار داشته؛ شاید هم دلیل آن نگنجیدن جنبه‌های یاد شده در اندازهٔ مورد نظر برای مقاله بوده باشد. در خصوص کم‌التفاتی نویسنده به جهات و جوانب عینی و اجتماعی رندی به‌عنوان یک نظام رفتاری، خواهیم دید که برخی پژوهندگان در برابر این تفریط، افراطی در توجه به جنبهٔ رفتاری و اجتماعی رندی کرده‌اند به گونه‌ای که از جنبهٔ اعتقادی و عقیدتی یا عرفانی آن یا غافل مانده و یا کمتر سخن گفته‌اند.

و امّا شاید بتوان بهاءالدین خرّمشاهی را قطب مقابل پورجوادی دانست از این روی که عمدهٔ بحثهای ایشان در چند جا دربارهٔ رندی متمرکز بر جنبه‌های رفتاری و اجتماعی یا ابعاد عینی و واقعی رند است (البته ایشان نه از تفاوت حافظ با دیگران در این باره سخنی گفته‌اند و نه هیچ بحثی از نظرگاه تاریخی در این ابواب داشته‌اند، و تنها به این مطلب که «رند» در آغاز معنای منفی داشته اشارتی و نقل شواهدی کرده‌اند. حافظنامه ۴۰۴ـ۴۰۷) تاکنون بحثها معمولاً در دوقطب یاد شده جریان داشته یعنی نه بحثی جامع در این باب دیده‌ایم و نه حدّ میانه یا معتدلی. البته به هیچ روی منکر سودمندی بحث ایشان از همین جنبه‌های رفتاری و اجتماعی و کوششی که در تعریف و تحلیل کرده‌اند نیستم و فی‌الجمله آن را از بحثهای خوب، و مضافاً جذّاب از جهت پرداخت و نگارش، می‌دانم. بحث من به هر حال و چون همیشه در اصول است و لاغیر. خرّمشاهی دربارهٔ «رندان پارسا» (طبع قزوینی ۵/۱۲؛ خانلری ۵/۱۱: پیران پارسا) به صراحت می‌گوید: «رند با صفاتی که در حافظ دارد [...] نمی‌تواند

پارسا باشد.» (حافظنامه ۱۳۵) و: «رند حافظ پارسا نیست و رند پارسا مثل کوسهٔ ریش‌پهن است.» (همان ۱۳۶؛ البته سخن من در اینجا بر سر اصل موضوع یعنی امکان یا عدم امکان پارسایی برای رند است، و نه جانبداری از این یا آن ضبط.) آیا به راستی عجیب نیست از این همه انس مسلّم ایشان با حافظ؟ پورجوادی (که در بحث از اشتباه پیشگفته و ردّ آن، یا روی سخن با خرّمشاهی دارد و یا هر شخص دیگری که چنین نظری ابراز کند) به این مطلب پاسخ و دربارهٔ منشاء اشتباه به دقت توضیح داده است. این نگارنده سالها پیش کوشید تا برای ایشان روشن کند که «رندان پارسا» در حقیقت یک ترکیب شطحی (پارادوکسی) است و همچون هر پارادوکس دیگری فقط یکی از دو سو با سوی دیگر معادله در تضاد است، و نه هردو سو، درست مثل «رند پاکباز»، که معنای دیگر «رند»، برخلاف معنای حقیقی یا اولیهٔ واژه، معنایی والا و فخیم است. همچنین در مباحث آتی خواهیم دید که پارسایی بدون رندی و هشیاری، همان تقوای ساده‌لوحان و گولان است. امّا ایشان در هامش مطلب من به این پاسخ بسنده کردند: «نظر قابل توجهی است.» (مستدرک حافظنامه، ۱۳۶۸، ۱۴۱۴_۱۴۱۵) درحالی که اصل قضیه چیزی جز این نیست. باری، سالها از طرح مطلب دوست فاضلم و این دوستدار ایشان می‌گذرد. نمی‌دانم آیا هنوز بر همان عقیده‌اند یا نه. اگر هستند تنها از ایشان می‌پرسم: آیا آن رندانِ دانای «راز درون پرده» یا آنان که «بر درِ میکده... ستانند و دهند افسر شاهنشاهی» همان اراذل و اوباش بشولیدهٔ کنج خرابات یا بیت‌اللّطف‌های شیرازند یا عارفانی که سر به دو جهان فرود نمی‌آورند؟ در شعر پارسی، «رندی» و «پارسایی» عادتاً در برابر هم، البته وقتی رندی معنای منفی دارد، می‌آید؛ ناصر بخارایی:

در آن حریم که خلوتسرای حضرت اوست   جواز و منع به رندی و پارسایی نیست
(دیوان ۲۱۳)

امّا در «رند پارسا» (ایهام تضاد) یکی از دو ضلع «رند» همان معنای والای آن است.

اکنون نظر به اهمیت مطلب و این‌که بحثهای موجود دربارهٔ رندی میان دوقطب یاد شده (نهایت با نسبتی کم یا بیش میان این‌دو) جریان دارد و هریک از دو پژوهندهٔ ارجمند نمونهٔ نوعیِ نگرش یاد شده است تفاوت این دو را به بیانی دیگر بازمی‌گویم: در بحث پورجوادی عرفان‌پژوه، بیشتر بر اصل آسمانی و خاستگاه عرفانی رند و جنبهٔ اعتقادی و عقیدتی آن تأکید می‌شود. به عبارت دیگر، نویسنده بیشتر در پی روشن ساختن مفهوم عرفانی یا معرفتی رندی است و این‌که خاستگاه و سرشت رند،

عشق به معنای الوهی و ازلی آن است. امّا مخاطب سخن ایشان کمتر نشانی از مصداق واقعی و عینی رند به‌عنوان موجودی که در عمل در اجتماع نیز حضور دارد و قاعدتاً در مقام رند می‌باید نظامی از اعمال و نیز رفتارها در زندگی عملی و در برخورد با جهان بیرون برای خود داشته باشد می‌یابد؛ ضمن این‌که زمینهٔ تاریخی و تحوّلی نیز درگفتار ایشان در حدّ کافی نیست. به دیگر سخن، به‌نظر می‌رسد اختلاف رند با زاهد تنها یا بیشتر اعتقادی و عقیدتی یا نظری یا درونی باشد. این درحالی است که قضارا گرمی معرکهٔ جدال و نزاع این‌دو بیشتر از جنبهٔ رفتاری و کنشی و واکنشی در مواجهه با یکدیگر برمی‌خیزد، اگرچه اختلاف در اصل عقیدت را نیز نمی‌توان نادیده انگاشت. نیز به‌نظر می‌رسد رند مورد نظر ایشان بی‌هیچ تفاوتی یا تفاوت مهمی می‌تواند به حافظ و جز حافظ اطلاق شود. پس به راستی چه فرقی در مصداق رند در طیّ چند سده کاربرد آن در حکمت ذوقی وجود داشته است؟ بحث ایشان بیشتر در جهت تقدیس حافظ و رند او هردو و یکسان‌سازی مفهوم و محتوای «رند» با وجود تفاوتها و دگرگونیهای متعدّد در این یا آن شخص و زمان است. امّا خرّمشاهی به عکس، بیشتر در حول و حوش مصداق عینی و واقعی رند سخن می‌گوید و اخلاق و رفتارش. البته اشاراتی هم به باورهای قلبی، امید او به روز شمار و رحمت الهی دارد، اما بیشتر در همان محدودهٔ اخلاقی و رفتاری و در زندگی عملی و اینجهانی. لیکن این نگارنده بر آن است که هردو جنبهٔ یاد شده وابسته و بایستهٔ یکدیگر یا دو روی یک سکّه است. بنابراین به کوتاهی تأکید می‌کنم: طریقه یا شیوهٔ رندی، جنبهٔ درونی‌اش باور دل و سلوک در روح خود در جهت وصول به برترین پایهٔ عشق همراه با شناخت است، و جلوهٔ برونی‌اش عمل به اصول رندی در برخورد و رفتار با جز خود یا سلوک با خلق به‌ویژه بر پایهٔ سه صفت هوشیاری، فروتنی و ظاهرستیزی. در حقیقت، رندی و همخانواده‌هایش در جزئیات امرْ چیزی تازه یا افزوده را نسبت به فرهنگ تصوّف ایجاد نکرد بلکه با گزینش و تأکید بر برخی صفات و روحیات، در کلْ شخصیتی جدید را به‌نام رند و برادران مرامی او پدید آورد و از دیگران متمایز و پدیدار کرد تا نموداری اصلاح شده از زاهد و صوفی، هردو، باشد. به هر حال، هر بحثی که در آن این دو ساحت با هم و در پیوند با یکدیگر نگریسته نشده باشد نابسنده و نارسا خواهد بود. حال شاید یکی از اختلاف‌نظرها میان دو پژوهندهٔ یاد شده در تعریف رندی به گمانم با تعریف این بنده (که جمع بین دو رأی نیز می‌تواند انگاشته شود) از میان برخیزد. توضیح این‌که: پورجوادی نتیجه می‌گیرد که رندی همان عشق

است. (مقالهٔ پیشین، بخش اول، ص ۱۴) خرّمشاهی با آن مخالف و معتقد است رندی پدیداری مستقل از عشق است و چندین شاهد ارائه می‌کند که «عشق» و «رندی» با هم و درکنار هم آمده و نویسنده همین را دلیل آن دانسته که این‌دو با هم فرق دارند. (حافظ، طرح نو ۲۰۵ـ۲۰۷؛ بنده نظرش را خواهد گفت.)

یکی از مشکلات در بحث از رندی (که مانع از ارائهٔ پژوهشی جامع و طرح بسیاری از جهات و جوانب از جمله جنبه‌های تطبیقی و تاریخی می‌شود) این است که سخن فقط دربارهٔ حافظ یا در نهایت بر محور اوست، با این دیدگاه که خواجه را فرد اکمل رندی یا بنابر مشهور «اَبَر رند آفاق» می‌نگرد (البته بدون نیابتی از طرف تمامی اهل آفاق یا دست‌کم «بفرما» زدنی به امثال عطار و مولانا و شمس). این شیوهٔ بحث به خودی خود بیانگر فراموش کردن یا کم‌اهمیت جلوه دادن پیشینهٔ دراز (حدود سه سدهٔ) رندی به مفهوم عالی و متعالی آن و دیگر اسوه‌های اعلای رند است. این نگارنده مخالف آن نیست که هر کسی برحسب نگاه یا پسند یا دریافت خویش هر صفت یا لقبی را به هر شاعری که بخواهد بدهد، امّا بد نیست بپرسد: آیا گمان می‌کنید که خواجه، با وجود برخی تفاوتهای نه چندان بزرگ یا ریشه‌ایِ مضامینش دربارهٔ رندی نسبت به گذشتگان (که اتّفاقاً آنها را خود این بنده برای نخستین بار، یا باری دقیقتر از دیگران طرح خواهد کرد) قصد داشته است تا ابداع و بدعتی در حدّ و رسم رندی و ویژگیها و الگوی کاملاً شکل‌یافتهٔ آن پدید آورد؟ اگر آری، ممکن است دقیقاً بفرمایید کدام ابداع؟ مطلوبْ پاسخ مستدل است، و نه مزاج‌گویانه یا عبارت‌پردازانه. بحث من هم عجالتاً محتوایی و در اصل موضوع است، و نه جوانب هنری و ارزشی، چون اگر بنا بر جهات هنری و بیانی باشد، من خود به صد زبان اقرار می‌کنم که خوشتر، گویاتر و ظریفتر از سخن خواجه در این باب از هیچ‌کس نشنیده و کسی را قابل سنجش با او ندیده‌ام. مقامی را هم که حافظ در رندی دارد بیشتر باید ناشی از افسون سخن غالباً طنزآمیز او و توفیق در عرصهٔ بیان دانست تا زیربنای اندیشگی مضامین وی در این باره. ولی آیا شمایان این دو مقولهٔ متفاوت را با هم خلط نکرده‌اید؟ به عبارت دیگر، آیا زیباییها و ارزشهای هنری مضامین حافظ دربارهٔ رندی سبب نشده است تا کمال رندی از حیث شخصیت خود شخص را نیز برای خواجه قایل شوید؟ آیا اگر کسی توانست به خوبی از عهدهٔ بیان چیزی، مثل ویژگیهای این یا آن شخص و شخصیت، برآید او را لزوماً (یعنی بدون توجه به جامعیت یا عدم جامعیت خود او در آن چیز) می‌توان فرد اکمل در آن انگاشت؟ ببینید، این کمترین

خود را کوچکتر از آن می‌بینند که ذرّه‌ای جسارت به جایگاه خواجه در خود عالم رندی بکند، یعنی او را از نظر شخصیتی در مقام یک رند نیز در جایگاهی بلند می‌بینند، اما نه با چنان غلظتی که حضرات می‌فرمایند. بنابراین در خصوص القاب و عناوین غالباً احساسی و مبالغه‌آمیز همچون «ابر رند آفاق» می‌پرسد: مگر برای اطلاق چنین لقبی قاعدتاً نباید جامعیت کامل و برتری مطلق بر عالم و آفاق در عوالم رندی احراز شود؟ آیا در مورد شخص خواجهٔ بزرگ یا حافظ واقعی، از دیدگاه احراز شروط و صفات کامل رندی، مثلاً در قیاس با شمس تبریزی یا خود مولانا، هیچ تردیدی یا «اِن قُلت»ی نمی‌توان کرد؟ اجازه بفرمایید حقیر قدری از قالب القاب اغراق‌آمیز بیرون آید و تنقیح مناط کند، بدین‌سان که از نظرگاه جلوهٔ شاعرانهٔ رند و بیان هنرمندانهٔ رندی و عوالم و معالم و جوانب و زوایا و زیر و بم‌های متنوع این شیوه، خواجهٔ شیراز را برترین چهره و شایسته‌ترین سخنگو یا بیانیه‌پرداز آن در سراسر شعر پارسی بداند، لیکن از دیدگاه خود رندی و شخصیت رند یعنی جامعیت صفات رند، شمس تبریز را فرد اکمل یا نماد راستین آن در عوالم معرفت و عرفان بشناسد، به این دلیل مشخّص (که متأسفانه تاکنون هیچ‌یک از بحث‌کنندگان در این باره به آن توجه نکرده‌اند): رندی، به مفهومی که موضوع سخن ماست، البته تعاریفی مشخّص دارد که خروج از آن موجب خدشه در کمال‌یافتگی در آن خواهد بود. یکی از آنها، که رند عالمسوز می‌باید در عمل و به‌واقع (نه‌تنها در حرف و نظر) به آن پایبند باشد، فراتر رفتن از حدود نیازها و خواهشهای اینجهانی به‌ویژه در ارتباط با ارباب زر و زور و کانونهای قدرت است. بدین اعتبار، آن کس که به دو کَون سر فرود نیاورد (یا اگر مطلق نگوییم: کمتر فرود آورد) فردی چون شمس بود، و نه خواجه‌ای که برخی آلام و ابتلائات دنیوی‌اش را می‌شناسیم: نیازها و نیازبردنهایش به زرداران و زورمداران، و پاره‌ای پیوندها و مراوداتش با کانونهای قدرت (که کمتر می‌توان تطهیرشان کرد) و آنچه برایش از این رهگذر پیش می‌آمد (مثل ماجرای معروف او با شاه شجاع و تبعات آن، از آن سرکشی دلپذیر اوّلیه بگیرید تا آن پوزشها و پشیمانیهای تسلیم‌طلبانهٔ بعدی تا حدّ خاکبوسی آستان شاه) و... ضمن این‌که من فعلاً از مدیحه‌سرایی، که خود در حکم کفری در مذهب رندی و قلندری است، به دلیل این‌که بحثی وسیع و همه‌جانبه می‌طلبد، سخنی نمی‌گویم، امّا انصاف را چگونه می‌توان آنان را که مدیح دنیاداران گفتند (حالا با هر دلیلی و انگیزه‌ای و توجیهی) و آنان که چون شمس حتی آرزوی یک نیم‌نگاه را هم به دل سلطان وقت گذاردند یکسان شمرد؟ (برای اطلاع از

نحوهٔ برخورد این رندِ به‌واقع عالمسوز، بنگرید به: مقالات شمس ۳۳۳.) آری، اگر رندی به قول خود خواجه راهی بی‌نهایت دشواریاب است یکی همین درگذشتن از خیر دنیا و دنیاداران است. (البته این را پیشتر نیز گفته‌ام که من شخصاً نه‌تنها نحوهٔ زندگی حافظ را مایهٔ ایراد نمی‌دانم بلکه او را به همین اعتبار که زندگی و عوالم او بسی واقعی‌تر و بشری‌تر از آن است که عده‌ای می‌پندارند، و از این‌که به بندهٔ نوعی ـ بِلاتشبیه ـ نزدیکتر است بسی بیشتر دوست می‌دارم. این در حالی است که حیات و تفکّر شمس فوق تصوّر و انگاره‌های ذهنی من است. حافظ بخشی مهم از زندگی و علایق من است و با او می‌توانم ارتباط برقرار کنم یا «اگر مراد نیابم، به‌قدر وسع بکوشم»، امّا اینجا سخن بر سر کمال الگویی به‌نام رند است و بس. اعتبارهای متفاوت را نباید با خواست‌اندیشی خلط کرد.) همچنین برای این‌که مقصود این نگارنده از این مبحث به درستی برآید آنچه راکه پیشتر گفته آمد، یعنی عدم استقلال رندی از همخانواده‌های آن در گذشته و به عکسْ مستقل انگاشتن آن در زمان ما، نباید از یاد برد.

بنابراین، قدمای ما نه القابی چون «ابررند» می‌ساختند و برای شخصی خاص به‌کار می‌بردند و نه اساساً چیزی به‌نام رندی را جدا از مجموعهٔ به‌هم‌پیوستهٔ یاد شده می‌نگریستند. البته در برخی متون به‌ویژه تذکره‌های شاعران یا عارفان، در مواردی که قصد تکریم و تجلیل از کسی با ذکر القاب ستایشی برای او داشتند عناوینی اغلب شاعرانه چون «شاه قلندران»، «شیدای کوی ملامت» و «سرحلقهٔ رندان جهان» را، آن هم نه اختصاصاً برای این یا آن، به کار می‌بردند یعنی آنها را نثار هر شاعر یا عارفی که به‌نظر ایشان سزاوار تجلیل یا تعریف و تعارف بود می‌کردند، مثل سنایی، عطار، مولانا، شمس (در تذکره‌های عرفا)، خود حافظ و... نکتهٔ دیگر این‌که اگر از دیدگاه بسامد «رند» و «رندی» و ترکیبات آنها به موضوع می‌نگریم باید توجه داشته باشیم که بسامد بالای آن چیزی نیست که خاص حافظ باشد بلکه در سدهٔ ششم تا هشتم در کنار دیگر واژه‌های مشابه یا نزدیک، بسامد فراوان و البته فزاینده در متون حکمت ذوقی داشته است و به‌ویژه در حدود عصر حافظ، اشعار انباشته از آن است. حتی برخی دیوانهای سدهٔ هشتم از حیث کمیت یا تعداد واژه و ترکیبات و مشتقات «رند»، «قلندر» و غیره بر حافظ چربش دارند. (توجه کنیم: فقط از لحاظ کمّیّت، نه کیفیت و دلپذیری سخن و ارزش و اعتلای مضامین). به گمانم اگر شمارش و بسامدگیری دقیقی از دیوانهای امثال امیرخسرو، اوحدی و خواجو صورت گیرد این معنی اثبات

خواهد شد. (به شما اطمینان می‌دهم که بسامد «رند» و «رندی» مثلاً در دیوان خواجو از حافظ نیز بیشتر است.) از حیث درجهٔ عزّت و اعتلای رند و نظایر آن نیز، همچنان‌که گفته‌ام، پیش از خواجه این اوج و عروج حاصل شده بود، و حتی گاه فراتر از سخن خواجه. اندکی مطالعه و امعان نظر، به‌ویژه در شعر شاعران عارف، به هر تردید و تعصّبی در این باره خاتمه خواهد داد، امّا باز تأکید می‌کنم که ارزشهای هنری و بیانیِ رندی‌سراییهای حافظ همواره بیشترین کشش را در اهل شعر و معرفت برای تماشای چهرهٔ دلارای این الگوی دل‌انگیز فرهنگ ایرانی (همچون هم‌صنفان او) پدید آورده است و خواهد آورد. این بیانی صمیمانه و بدون تعارف و طرفگیری و اغراقهای رایج از سوی طلبه‌ای کوچک است که روز و شب او به زیر و رو کردن متون پارسی می‌گذرد. بنابراین، برای او بسی شگفت‌انگیز است مبالغات حاصل از خلط و خبط موضوع و محتوی با ارزشهای هنری و جذابیتهای بیانی، و لاجرم چشم بستن اهل این روزگار بر آنچه این‌همه بزرگان شعر و عرفان پیش از حافظ به کف آورده بودند، یا به صِرف اعتلای بیانیِ مسلّماً بی‌نظیر خواجه در مضامین مربوط به رند، آن را تمام و کمال بر شخصیت او تسرّی دادن و القابی از همان دست را چون نقل و نبات نثار روانِ بی‌گمان تابناک این بزرگمرد جهان هنر و هنر جهان کردن، سخنانی از این شمار: «[حافظ] رند را که در ادبیات فارسی پیش از او نام و نوایی ندارد، و بلکه نامش ننگین است [!] به مقام انسان کامل و ولی می‌رساند.» (خرّمشاهی، حافظ‌نامه ۲۹) این در حالی است که پژوهندهٔ عزیز، گاهی به حقیقت امر نزدیک می‌شود و به شناختی بهتر می‌گراید: «نخست بار در دیوان سنایی است که رند قدر می‌بیند و به صدر می‌نشیند.» (همان ۴۰۴) امّا عجبا که باز اینجا و آنجا به حکمهای نادرست یا پرسش‌انگیز روی می‌آورد: «رندی هم برساخته و هم برکشیدهٔ اوست.» و اینجا این نظریهٔ نادرست را با نظری به همین‌سان دربارهٔ «پیر مغان» نیز همراه و به اصطلاح، مشکل را دوتا می‌کند: «رند و رندی، مانند پیر مغان و خرابات مغان از آفریده‌های طبع حافظ و از افزوده‌های او به جهان شعر و شعر جهان است.» [!] (حافظ، طرح نو ۲۰۲؛ دربارهٔ پیر مغان نیز در جای خود خواهیم دید که این سخن، که دیگران هم بر آن‌اند، تا چه حد جنبهٔ علمی دارد.) سخنان خرّمشاهی تناوبی از مطالب صحیح و ناصحیح است. در اظهار نظری صحیح: «[حافظ] با تأسّی به سنایی و عطار، رند را از زیر دست و پای صاحبان جاه و مقام و از صفّ نعال بیرون کشید و با خود هم‌پیمان و هم‌پیمانه کرد.» (همان ۲۱۰ـ۲۱۱) امّا باز بر سر مبالغات قبلی می‌روند. باید پرسید: اگر تأسّی به سنایی و عطار

کرده (که کرده) پس چگونه رند اثر طبع خود اوست؟ آیا حتی به فرض تأکید بیشتر کسی بر چیزی، می‌توان گفت که آن چیز اثر طبع وی یا «برساخته» و «برکشیدهٔ» اوست؟ اگر مرادشان برخی تفاوتها در توصیف حافظ نسبت به دیگران از موضوع رندی است، اوّلاً ایشان هرگز آنها را، چه در بحثها و تحلیلها و چه در شرح غزلها، بیان نکرده‌اند (و من در ادامه به دست خواهم داد تا فقط کلّی‌گویی به شیوهٔ رایج نکرده باشم). ثانیاً این تفاوتها نه مهم بلکه کوچک و شاید معلول طبیعی ذوق شاعر است. یعنی اصل رندی چیزی نیست که حافظ جعل یا ابداع کرده باشد بلکه حدود و ثغوری مشخّص و از پیش شکل گرفته دارد، مگر این‌که ما در این باب هم مطابق سنّت مألوف، همه‌چیز حافظ را جدا از همگان و پیشینیان او بدانیم. ای کاش دست‌کم توضیحی می‌دادند تا بیاموزیم که چه چیزهای رند «برساخته و برکشیدهٔ» اوست. البته اشکال فقط به دوست فاضل من برنمی‌گردد چون «آن کس که چو او نیست درین شهر کدام است؟» بسیارند آنان که نفی حقیقت «از بهر دل عامی چند» می‌کنند. به هرحال همین جنبه‌هاست که سخنِ گاه درست و همراه با پرداخت و نگارش دلنشین ایشان را می‌آشوبد.

از شکل‌یافتگی رندی و مشابهات آن و ارتقا و اعتلای مقام این سلاطین خاکسار، دیرزمانی پیش از حافظ سخن رفت؛ عروج عظیم رند سنایی را دیدیم که، چنان‌که ذکر شد، عظمتی حتی بیش از رند حافظ دارد. اکنون نمونه‌هایی دیگر را نیز از کمال‌یافتگی رند و جایگاه والای او قبل از حافظ برای اثبات هرچه بیشتر نادرستی نظرهای اظهار شده نقل می‌کنم؛ ضمن این‌که تعدادی از شواهد آتی که در ابواب دیگر ارائه خواهد شد نیز گویای همین معنی است. شمس، که سخنانش به گمان این نگارنده به منزلهٔ مرامنامهٔ رندی است، دربارهٔ مقام شامخ رند می‌گوید: «آن مرید درآمد، شیخ را گفت که: رندوار آمدیم. شیخ گفت: اِن شاء الله شما را و ما را به مقام رندی برسانند.» (مقالات شمس ۲۶۵) ملاحظه می‌کنید که در برابر ادّعای رندواری از سوی مرید، شیخ خود در عین رندی، تنها آرزو و دعا می‌کند تا حضرت حقّ هردو را به آن درجهٔ عظمیٰ نایل سازد. مرید رند شمس نیز در غزلی رندان را چنین توصیف می‌کند:

یکچند رندند این طرف، در ظلّ دل پنهان شده
وان آفتاب از سقف دل، بر جانشان تابان شده

هر نجم ناهیدی شده، هر ذرّه خورشیدی شده
خورشید و اختر پیششان، چون ذرّه سرگردان شده
آن عقل و دل گم‌کردگان، جان سوی کیوان بردگان
بی‌چتر و سنجق هریکی، کیخسرو و سلطان شده....
(کلیات ۵، ۱۰۱ غ ۲۲۷۷)

آیا این شعر و نظایر متعدّد آن از مولانا جایی برای دعویهایی از آن شمار باقی می‌گذارد؟ ضمناً بیت اخیر یادآور سلطنت این گدایان آستانِ دوست بر دنیا و مافیهاست، که حافظ نیز بدان اشارت دارد: ... که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی.

خواجو نیز همچون دیگر ستایندگان فراوان این جایگاه والا بر آن است که خاک پای رندان را به مژه باید رُفت، آن هم تازه برای آن‌که فرّاش میکده شوند:

شرط فرّاشی، در دیر مغان دانی چیست؟
خاک رندان خرابات به مژگان رُفتن
(دیوان ۷۴۷)

به این بیت او نیز بنگریم:

کدام رند خرابات دیده‌ای کو را		هزار زاهد صدساله در حمایت نیست؟
(همان ۶۴۲)

از همروزگاران حافظ نیز همانند این بیت سلمان را بسیار می‌توان دید:

عشقبازی کسوت رندان عالی‌همت است		مردم دون را نزیبد خلعت والای عشق
(دیوان ۲۰۵)

مشکلی دیگر در بحث از رندی، که باز از محور قرار دادن حافظ در این مقوله، و لابد عدم توجه به پیشینهٔ دیرینهٔ یاد شده، نشأت می‌گیرد قایل شدن به معادله‌ای است به این صورت: «رند حافظ = حافظ رند». تا آنجاکه به یاد دارم اصغر دادبه نخستین‌بار این تز را فراپیش نهاد که: رند حافظ همان حافظ رند است لیکن، باز اگر اشتباه نکرده باشم، ایشان به صراحت چنین نگفته بلکه به‌طور ضمنی و در درج عبارتی بدین‌گونه نوشته‌اند: «رند حافظ یا حافظ رند...» («رندی حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۵۲.) مشکل و ایراد چنین معادله‌ای، اگر به وضوح به آن معتقد باشیم (و خواهیم دید بعضی افراد به صراحت قایل به آنند) این است که هرآن چیزی را که در نظام اخلاقی و اندیشگی حافظ می‌شناسیم برای رند نیز منظور کنیم، لابد با این تصوّر که هم چهره‌ای کامل و جامع از رند به‌دست داده‌ایم، و هم در عین حالْ این کار

اگر در نهایت سودی هم نداشته باشد باری زیانی هم ندارد، در حالی که بنیان این نظریه، هم از نظر عقلی و منطقی و هم از جهت عملی، بسی سست است و نمی‌تواند به بحثی دقیق و تحقیقی منتهی شود؛ ضمن این‌که به خودی خود به منزلهٔ تصدیق این تز نادرست است که حافظْ آن نظامی را که برای رندی قایل است خودش ساخته و پیش از او وجود نداشته است (که بدان پاسخ دادم.) بطلان این معادله به بداهه آشکار است، به یک دلیل ساده: اگر رند حافظ همان حافظ رند باشد، لازم می‌آید که این رند مثلاً تناقض هم بگوید، مدح ارباب بی‌مروّت دنیا و حتی گاه رجالی ناموجّه یا غیروجیه را روا بشمارد و... حال اگر بیاییم و تنها برخی صفات و خصوصیات خواجه را به‌طور گزینشی به رند نسبت دهیم، همین خود خللی لایح در معادلهٔ مذکور خواهد بود. قضارا داریوش شایگان در تعریف و تحلیلی که از رند به دست داده به دامچالهٔ همین نظریهٔ نارسا فروافتاده، هرچند توصیف ایشان بر روی هم درخور توجّه است و برخوردار از تفکّری فلسفی و پیگیری کنندهٔ رندی به‌عنوان یکی از تجلیات فکر و فرهنگ ایرانی و بیانگر ریشه‌های آن تا دوردستهای تاریخ این قوم کهنسال و دارای سرشت و روحیاتی پیچیده و دیریاب. (نک. آسیا در برابر غرب ۱۵۸ـ۱۷۰.) امّا ببینیم که برقرار کردن چنان معادله‌ای چگونه سبب شده است تا عین خصوصیات حافظ را به‌طور خودبه‌خودی به رند منتسب بدارد؛ خصوصیاتی که یا منبعث از پاره‌ای ویژگیهای ساختاری سخنان اوست (مثل تناقضها در اشعار مختلف، که آنها را در زیر عنوان «جز وحشتم نیفزود» بیان خواهم کرد)، و یا صرفاً زادهٔ طرز و سبک شعر او (همچون کاربرد فراوان ایهام) و در هر حال بیان آنها به‌عنوان خصوصیات رند مایهٔ بسی شگفتی است، بنگرید: «رند به ایهام سخن می‌گوید زیرا از قاطعیت خام‌گویان بیزار است [...] از تناقض بیمی ندارد، بل قاموسش عین تناقض است زیرا می‌داند که حقیقت نه سفید سفید است نه سیاه سیاه، بلکه...» (همان ۱۶۵) آری، به دنبال یک نظریهٔ غلط، غلطی دیگر تولّد می‌کند و تناقض‌گویی و ایهام‌پردازی، خوی و خصلت رند خوانده می‌شود، آن هم با توجیهاتی کذایی به انگیزهٔ مصادره به مطلوبهای پیشینی. بگذریم از خطاهایی چون «رند طامات می‌بافد» (همان‌جا) که درست برعکس است چون طامات در عرف رندان در شمار دعوی و به‌دور از روح رندی و فروتنی ذاتی رند است (همچنان‌که شمس، سعدی و حافظ از آن بیزاری جسته‌اند، اگرچه مولانا طامات‌گویی قهار است. به هر حال از لوازم رندی نیست.) قدری آشنایی بیشتر، دست‌کم با حافظ، می‌توانست از این خطا پیشگیری

کند، همچنان‌که توغّل در متون حکمت ذوقی از صدور حکمهای یاد شده.

مطلب مهم دیگر این است: آیا رندی یک مکتب خاص با اصول و چهارچوبی مشخص و متمایز از دیگر مکاتب و فِرَق است؟ به دیگر سخن، هر مکتبی طبعاً جداکنندهٔ ایدئولوژی یا سبک و شیوه و پسندهای اعضای آن از دیگر مکاتب (و دارای اصول و نظاماتی تخطّی‌ناپذیر) است هرچند اشتراکاتی کم یا بیش نیز با آنها داشته باشد؛ آیا رندی نیز چنین است؟ امروزه رسم شده که از رندی با عنوان «مکتب» نام ببرند، و شاید این موضوع که شعرا گاهی با واژهٔ «طریقت» از آن یاد کرده‌اند (مثل حافظ: فرصت شمر طریقهٔ رندی، که این نشان...) در این نامگذاری بی‌تأثیر نبوده باشد. حال اگر «مکتب» را از باب توسّع و تسامح به‌کار ببرند نمی‌توان چندان سختگیری کرد، لیکن اگر معنای دقیق و اصطلاحی آن را اراده کنند این نگارنده چندان موافق نیست. در این باره باید گفت: اگرچه پژوهندگانی که در این بحث از آنان نام رفته برخی اصول یا خصایل را از اشعار انتزاع و برای رندی ذکر کرده‌اند اما باید دید که آیا اینها به‌واقع به گونه‌ای هست که معرّف آیین یا مسلکی ویژه به معنای دقیق، همچون طرایق تصوّف از قبیل قلندریه، ملامتیه و غیره، باشد و آنها را با دقّتی کامل یا تقریبی از دیگر طریقتها و نحله‌ها تمایز بخشد؟ اگر پاسخ مثبت باشد می‌توان پرسید حدّ و رسم آن کدام است؟ اگر طریقتی خاص و مشخص است آیا از درون تصوّف و عرفان بیرون آمده (که این نگارنده، چنان‌که پیشتر تصریح کرد، بر این نظر است) یا آیینی مستقّل از آن است؟ اگر شق اوّل درست است و نسبت این طریقت مفروض با کلّ مذهب تصوّف مثل هریک از طرایق خاص (چون تصوف عابدانه و عاشقانه، اصحاب سکر و صحو، وحدت وجود، حلولیه و...) باشد پس چرا عملاً صاحبان تمامی این طریقتها با وجود همهٔ تفاوتهای آنها پس از سنایی و به‌ویژه در عالم شعر، خود را «رند» و مسلکشان را «رندی» خوانده‌اند؟ اگر هم مستقل است آیا به‌یاد می‌آورید هیچ‌یک از قدمایی که خود را به رندی متّصف و منتسب کرده‌اند اهل تصوّف یا دست‌کم دارای علایقی بیش یا کم به آن نبوده باشند؟ همچنین در سراسر دوران چیرگی اندیشه‌های عرفانی بر شعر پارسی، به‌ویژه دوران اصالت آن یعنی حدود سدهٔ ششم تا نهم، چند شاعر می‌شناسید که «دم رندی» نزده باشند؟ پس این چگونه مکتبی است که نه حدّ و حصری دارد و نه تعریفی دقیق؟ مشکلات و اختلافات و خَلطها و خطاهایی که در این باره میان پژوهندگان معاصر هست (یادتان هست که گفتم در قدیم اساساً چیزی به‌نام «رندی» را جدا از کلّیّت مفاهیم مشابه آن

نمی‌شناختند) حاکی و ناشی از نوعی بی‌در و پیکری و قابلیت انتساب آن به افراد و گروههای مختلف و حتی متضاد و متخالف است. جسارتاً باید عرض کنم: مطالبی که تاکنون در این باره دیده‌ایم غالباً، و هرکدام کم یا بیش، دارای مایه‌های ذوقی (اگرچه خود رندی نیز تا حدودی اقتضا می‌کند و می‌طلبد) یا انشایی و خطابه‌ای است، و همین دلیل آن است که چرا این بحثها تا به حال کمتر نتایجی روشن و مشخّص به بار آورده است (همچنان‌که از مطالب گذشته نیز به‌خوبی برمی‌آید)؛ ضمن این‌که این بحث و این قلم نیز ادّعای کاری کارستان را در این معنی ندارد. اصلاً آیا تاکنون به این اندیشیده‌اید که پیشینیان با این‌همه تفوّه و تفاخر به رندی چرا کمتر سخنی اصولی و دقیق بجز گزاره‌های ستایشی و عاطفی و غالباً شاعرانه در این باره دارند؟ پرسش دیگر: چرا در هیچ‌یک از منابع منثور تصوّف (البته آنهایی که حاوی بحثهای دقیق و اصولی و کمتر تحت تأثیر امور و عوالم ذوقی و شاعرانه‌اند) بحثی و موضوعی به‌نام «رند» و «رندی» منظور نگردیده، در حالی که مباحثی دربارهٔ قلندریه و ملامتیه (که گفتیم برخلاف رندی، فرقه‌ها یا مکاتبی مشخص و تثبیت شده‌اند) دست‌کم در اغلب آنها وجود دارد؟ (توجه داشته باشیم که مراد آن دسته منابع نثری است که از سدهٔ ششم به بعد تألیف یافته، یعنی از زمانی که «رند» و «رندی» در اشعارْ استعمالی وسیع به معنای متعالی پیدا کرده، نه قبل از آن‌که طبعاً چنین مفهوم والایی درمیان نبوده است.) دلیل دیگر: گفتیم که در قدیم، رندی تنها یک جزء از مفاهیم نزدیک و یا همانند آن همچون خراباتیگری، قلّاشی، لاابالیگری و غیره بوده، و همان‌گونه که هیچ‌یک از اینها مکتب یا طریقت نام نمی‌گرفته، رندی را نیز چنین تلقی نمی‌کرده‌اند. خلاصه و سادهٔ کلام: وقتی به کسی می‌گفتند «رند» درست مثل این بود که بگویند: وارسته، فروتن یا خاکسار، مست و غیره، و پیداست هریک از اینها صرفاً خصلت‌اند، و نه طریقت یا مکتب به معنای مصطلح (اگر در اشعار از رندی با عنوان طریقت، آیین، کیش، فرقه و غیره یاد می‌شود تماماً به معنای توسّعی است و لاغیر.) به دلیل همین مسایل و موانع است که بررسی‌کنندگان رندی معمولاً به سائقهٔ ذوق و دریافت شخصی کوشیده‌اند تا خصایص و خصایل خاصّی را از بطن اشعار بیرون کشند و به‌عنوان «اصول» رندی یا آداب و عادات رندان مطرح کنند، که کمتر هم با یکدیگر مطابقت دارد مگر برخی اصول کلّی و مشترک که «ز بس شنیدن گشته‌ست خلق را از بر». عده‌ای نیز از اندکمایگانی چون این نگارنده هرچه سیره و صفت خوب سراغ داشته‌اند به مصداق «رجماً بالغیب» برای رند ردیف فرموده‌اند و یا هرچه مایهٔ انشایی

در چنته‌شان بوده از رندان بی‌سامان دریغ نکرده‌اند. بی‌گمان این موضوع از امور ذوقی فارغ نیست، چنان‌که اشاره شد، لیکن نه چنان‌که تمامت قضیه را تابع ذوق و برداشتهای شخصی و شاعرانه کنند. البته از آنجا که بسیاری از موضوعاتی که بیش و کم صبغه و توصیف علمی یافته روزگاری از عوالم ذوقی انگاشته می‌شده است همچون علوم بلاغی، نقد و غیره، شاید رندی را نیز (البته فقط تا حدودی) بتوان به بیان علمی آراست، اگرچه نه به تنهایی و به‌طور مستقل بلکه چنان‌که گفتم همراه با مشابهات پیشگفتهٔ آن.

و امّا بندهٔ نگارنده تاکنون بسیاری مطالب را دربارهٔ رندی، از تحول معنای آن از دانی به عالی تا انگیزه‌ها و اهداف و فلسفه و خاستگاه آن و برخی نظریات دربارهٔ آن بیان داشته لیکن تعریف کوتاه آن را (اگرچه دشوار می‌نماید) به اینجا و پس از پاسخ به این‌که آیا مکتب است یا نه بازپس انداخته است: رندی یک خصلت یا خصیصه یا (با توجّه به جنبهٔ عملی آن) یک راه یا معاملت یا طریقه (نه مکتب) است که بر پایهٔ الگویی باوری ـ رفتاری، عمدتاً در عرصهٔ ادب تصوّف و حکمت ذوقی ایرانی، پدید آمده است تا برنهاده (تز) و پیشنهاده‌ای باشد برای اصلاح نظام تزهّد و تصوّف، تا رند را به‌عنوان «انسان بالغ» جایگزینی سازد برای «انسان کامل»، که به دلیل وجود پیامبران الهی برای انسان معمولی تحقّق‌ناپذیر می‌نماید. در حقیقت، رند الگوی تحقّق‌پذیر انسان کامل یعنی صورت فروکاستهٔ آن است. در هر حال، به گمانم رند بسی عینی‌تر، ملموس‌تر، بشری‌تر یا به اصطلاح خودمانی‌تر از انسان کاملی است که در منابع اخلاق و تصوّف توصیف شده، و نیز به لطف بیانهای شاعرانه از او بسیار دوست‌داشتنی است. این‌که رندی را با عناوینی غیر از «مکتب» نامیدم بدین دلیل نیز هست که درست مثلِ، یا از خانوادهٔ، خراباتیگری، لاابالیگری، قلّاشی و نظایر آن است؛ هرچه اینها را نام بگذاریم رندی نیز همان خواهد بود. آیا اینها را «مکتب» می‌خوانیم؟ (توجه داشته باشیم که حتی وقتی ملامت و قلندری هم می‌گوییم معمولاً نظر به خصلت یا معاملتی بدین نامها داریم، و نه معنای دقیق و اصطلاحی آنها به‌عنوان مکتب.) باز تأکید می‌کنم: «رند» چیزی است که پس از سنایی، همهٔ شاعران از هر فرقه و با هر مرام و اخلاقی (حتی افراد فارغ از تصوف و عرفان) خود را به آن نامیده‌اند. آیا چیزی تا بدین حد نامحدود را می‌توان مثل معاصران ما «مکتب» نامید؟ اگر بیم اطالهٔ کلام نبود شواهد فراوانی را از افرادی با یک دنیا تفاوت، که جملگی خود را «رند» (یا مشابهات آن) خوانده‌اند می‌دادم تا باز هم اگر شبهه‌ای باقی باشد از بین

برخیزد. اگر نیز جایی و گوشه‌ای، به‌ویژه در شعر هندی، به چیزی به صورت «مکتب رندی یا رند» برخوردید قطعاً از مقولهٔ توسّع و تسامح یا کاربردی صرفاً شاعرانه و استعاری خواهد بود، درست همانند مکتب عشق، مکتب حقایق و مکتب غم (که این هردو در شعر حافظ هست.)

رند و رندی را پیشتر، و البته به اختصار، دارای دو ساحت یا جنبهٔ آسمانی و زمینی دانستم. پیداست این پدیدارْ مفهومی یگانه و جدایی‌ناپذیر است، چنان‌که این دو ساحت را لازم و ملزوم یکدیگر نامیدم، لیکن این تقسیم صرفاً از جهت تبیین بهتر و منظّم‌تر مطلب است. امّا نکته‌ای مهم در این باب هست که چرا در مواردی رندی و عشق با هم می‌آید. در سطور قبل گفتم که خرّمشاهی در ردّ نظر پورجوادی (که رندی را همان عشق خوانده بود) این‌دو را دو مقولهٔ جدا دانسته. از جهتی حق با ایشان است. من بر آنم که رندی به تنهایی حاوی عشق هم هست ولی وقتی با عشق همراه می‌شود (به همین سان وقتی قلندری، ملامت، قلّاشی، مستی، مقامری و... در کنار عشق می‌آید) عشق را باید سرشت و خصلت اساسی رندی دانست و واژه‌های مذکور را در حکم راه و شیوهٔ وصول به عشق انگاشت، زیرا اگر دقت کنیم در هرکدام (حتی در مستی) معنای راه یا وسیله یا شیوه را مضمر می‌بینیم یعنی نسبت عشق با هرکدام، نسبت اصل و هدف با طریق و وسیله خواهد بود. اگر به ابیات مربوطه اندکی دقت کنیم این نکتهٔ ظریف آشکار می‌شود. در این بحث می‌کوشم تا ویژگیها یا نشانه‌های قابل درک رندی را به صورت برخی از زیرمجموعه‌های هریک از دو ساحت یاد شده بیان دارم. البته دربارهٔ ساحت نخستین یعنی عشق، به دلیل بحثهای فراوان در منابع عرفان و غیره و حافظ کمتر سخن خواهم گفت. همچنین در هر باره سخنانی به‌ویژه از شمس تبریزی (که او را نماد رند راستین می‌دانم و رندی را بیش از هرکس از او فرامی‌گیرم) نقل می‌کنم تا شاید توفیقی باشد در بازگویی گوشه‌هایی کوچک از سیره و سان این مرد، که البته عظیم‌تر، غریب‌تر و رازآمیزتر از آن است که من حتی دعوی سخن گفتن از او داشته باشم. آنگاه که شخصیتی بی‌نظیر چون مولانا از او چنان گفت و در برابر او چنان شد که خوانده‌ایم «من بیمایه که باشم...» آری، «آنجا که عقاب پر بریزد...». تنها تبرّک به اقوالش می‌کنم. او تحقّق رند حافظ و شناسه و شناسنامهٔ رند است؛ ضمن این‌که تقریباً مطمئنم که حافظ مقالات شمس را به دقت خوانده بوده است.

ساحت آسمانی و اعتقادی: این جنبه از رند با عشق الهی و عرفانی به‌عنوان غایت کلّ

تصوّف و عرفان (که رند نیز یکی از اعضای آن است) و به‌ویژه اخلاص در این عشق و کوششی که رند عارف برای وصول به آن دارد مشخص می‌شود. رند در این ساحت، گرچه از احوال عارفانه و عوالم میان خود و خدای خویش برکنار نیست، و هرچند نمی‌توان او را بی‌بهره از مقامات انگاشت، لیکن در هیچ کجا از علاقه یا تعلق او به مقامات و احوالی که در عالم نظر برای صوفی و عارف ذکر شده سخن نرفته است و به‌نظر می‌رسد از این تقسیمات سنّتی (یا کلاسه‌بندی‌های کلاسیک) فارغ باشد. رند حافظ گهگاه و رند عطار و مولانا اغلب مست عشق الهی و بادهٔ ازلی توصیف شده است امّا به‌یاد ندارم کسی برای رند از آن‌گونه مدارج و مقامات و معالم و احوال که در منابع تصوّف برای عارفان ذکر شده قایل گردیده باشد. در حقیقت، رند عالمسوز و معنی‌سوز نمی‌باید هم به قیود مقامات و حدود احوال گردن بگذارد. مستی حق را در سخن شمس باید یافت و اخلاص غریب او. به شیخ اوحدالدین کرمانی، که از او درخواست کرده تا در صحبت وی باشد، می‌گوید: «صحبت من کار تو نیست. باید که مریدان و همه دنیا را به پیاله‌ای بفروشی.» (مقالات شمس ۲۱۸) و حافظ (آیا از شمس تأثیر نگرفته است؟):

بیا، که وقت‌شناسان دو کون بفروشند

به یک پیاله می صاف و صحبت صنمی

این عشق، و رندیِ همراه با آن، امری ازلی و الستی است چرا که ریشه در آن مایهٔ رحمت رحیم دارد که در گلِ آدمی نهاد و جمله ذرات کاینات را بدان با یکدیگر پیوند داد. در سراسر حکمت ذوقی ما بی‌شمار است ابیاتی که عشق را (چه بسا همراه با رندی) هدیه و ودیعه‌ای پیشینی و پیشانی می‌شناساند. عشقْ خود با توست، نه، خودی توست، و نه بر تو بسته، چنان‌که سعدی در نهایت لطف گفت:

پیش از آب و گل من در دل من مهر تو بود

با خود آوردم از آنجا، نه به خود بربستم

(غ ۳۶۷)

تو را از «جهت» بیرون می‌کند تا به رقص «الستی» برخیزی:

همچو عطّار از جهت بیرون شویم　　　بی‌جهت در رقص آییم از الست

(دیوان ۱۱۱)

عشق و رندی و خراباتیگری و امثال آن نه‌تنها علّت اولیٰ برای خلقت بلکه علّت غایی آن نیز هست؛ سنایی:

می‌ندانی کادم از کتم عدم سوی وجود
از بـرای مـهرورزان خـرابـات آمـده؟
(دیوان ۱۰۱۰)

چنین است که همهٔ پیروان حکمت شعری در این‌که رندی امری ازلی و لم‌یزلی و نگاشتهٔ خامهٔ نخستین است همداستان‌اند؛ سعدی:

گر پیر مناجات است، ور رنـد خـرابـاتی
هرکس قلمی رفته‌ست بر وی به سرانجامی
(غ ۵۹۷)

به همین‌سان معاصران خواجه نیز، چون سلمان:

رندی و میخوارگی، قسم من امروز نیست
عادت دیـرین دل، پـیشهٔ پـیشین مـاست
(دیوان ۲۴)

رندی و عاشقی و قلّاشی آفـریدند در جـبلّت مـا
(همان ۳۲۸)

خود خواجه هم بارها، و هر بار به شکلی نوآیین، مانند:

آن نیست که حافظ را رندی بشد از خاطر
کان سابقهٔ پیشین تـا روز پسـین بـاشد

مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند که اعتراض بر اسـرار عـلم غـیب کـند

بدِ رندان مگو، ای شیخ، و هُش دار کـه بـا مِـهر خـدایـی کـینه داری

درست از همین روی است که سلمان می‌گوید آمیزهٔ عشق و رندی در نهاد یکایک آدمیان تعبیه است (از فرصت استفاده و سؤال می‌کنم: آیا «مکتب»ی می‌شناسید که همهٔ آدمیان را در بر گیرد؟):

رنـــدی و عـــاشقی و قـــلّاشی هیچ شک نیست که در ما همه هست
(دیوان ۵۹)

نه‌تنها این سه که شاعر گفت بلکه ملامت و قلندری (به مفهوم عام، و نه به معنای اصطلاحی)، مُقامری، مستی و دیگر همخانواده‌های آنها در آفرینش برای بشر معیّن و مقدّر شده، و تفاوت آدمیان تنها در کوشش برای بازیافت هویّت راستین و آسمانی خویش یا وانهادن آن است (همچنان‌که در بیان فلسفهٔ رندی ذکر شد.) بنابراین، رند از آنجا که سرشت او عاشقی است همچون هر عاشقی گریزان از سلامت و یار ملامت است؛ سلمان:

با ملامت یار شو، گو از سلامت دور باش
هرکه او خواهد به رندی همچو سلمانی بود
(همان ۱۵۵)

به همین‌سان رندْ قلندر و ساکن بُنگهِ قلندران هم هست، زیرا از رسوم ظاهر بیزار و با زهد در ستیز است؛ عطار ترکیب «رند قلندری» را بسی پیش از حافظ به کار برده است:

تـا چـند ز زاهـد ریـایی آخـر؟ — دُردی درکش، که مرد مایی آخـر
ما را جگر از زهد ریایی خون شد — ای رند قـلندری، کـجایی آخـر؟
(مختارنامه ۲۰۸)

رند مقامر است، زیرا به‌قول همین رند نشابور در «بـازار قـلندر» بـه یک سـاعت «هرچه هست» یعنی هرآنچه در کون و مکان برای او و آنچه از صفات بشـری در او هست می‌بازد.

عراقی هم در این شمار است:

امروز به شـهر دل پـریشان مـاییم — ننگ همه دوستان و خویشان ماییم
رنــدان و مــقامران رسـواشـده را — گر می‌طلبی، بیا، که ایشـان مـاییم
(کلیات ۳۱۹)

به‌گمانم از آنچه تاکنون آمده خود به خود روشن شده‌که هر چیزی بجز این دروغ و مَجاز است، چنان‌که اوحدی نیز می‌گوید:

آنچه نه عشق تو بود و رندی و مستی — عـین دروغ و مـجاز یـافته بـودم
(دیوان ۲۷۰)

اما کسب این کیمیای هستی، صعوبتی همچون وصول به کیمیا و کـبریت احـمر دارد، و به گفتهٔ خواجه «چون راه گنج بر همه کس آشکاره نیست» و جان «در کسب این فضایل» می‌سوزد، پس «رهروی باید جهان‌سوزی، نه خامی، بی‌غمی». امّا اگـر ایـن نشان رازناک برای کسی دست داد شبی پرشور و چراغان خواهد داشت یـعنی شب قدر، شب برات و برائت، به قول اوحدی «شب سواری»:

روز که بی‌وصل برآیـد ز کـوه — در نـظر مـن شب تـاری بـود
هــم بکـند چـارهٔ او اوحـدی — چون شب رندی و سواری بود
(همان ۲۰۶)

کدام سواری؟ سواری بر چه؟ شاعر عارف قید نکرده، لیکن به گمانم ناگفته پیدا

باشد: سواری بر کاینات، بر بود و نبود. جای شگفتی نیست چون رندْ سلطانِ یکسوارهٔ گردون است. این رند همان گداست، گدای «او»، که از کنج میکده «ناز بر فلک و حکم بر ستاره» می‌کند. گداست ولی از دولت عشق، «گوشهٔ تاج سلطنت می‌شکند».

آنچه رندی بر فرهنگ تصوف افزود جستجوی عشق در ناب‌ترین و در عین حال رهاترین معنای آن بود، و این یعنی سهل‌ترین و ممتنع‌ترین کار، درست مثل تعریف رندی. سهل از آن روی که به‌نظر عرفا هستی سرشته از عشق است و تصدیق عشق به همان بداهت تصدیق وجود خویش. امّا ممتنع از آن جهت که تصوّف خواسته یا ناخواسته به آنجا رسید که این لطیفهٔ بدیهی و این پیوند بی‌میانجی را در قواعد و نظامات خاص خویش فروپیچید. آن را تحت ضابطهٔ مقامات و احوال قرار داد. تا توانست برایش آداب عدول‌ناپذیر وضع کرد. پیشتر گفته شد که تصوّف چه می‌خواست و چه شد، و نیازی به تکرار نیست. آنگاه که فرزانگان حکمت ذوقی دریافتند که تصوّف و صوفی در پیله‌ای سخت و خودساخته از ظواهر و آداب و نظامات تخطّی‌ناپذیر خانقاهی گرفتار شده، میانجیها یا شیوخِ زیاده از حد، و گاه مدّعی و ریاست‌طلب (به قول سنایی: «مشتی ریاست‌جوی رعنا»)، پدیدار گردیده‌اند، وقتی دیدند که «نشان مرد خدا» یعنی «عاشقی» محصور و منحصر در خرقه و دیگر نشانه‌های ظاهری و مردم‌فریب گشته (یا آنچه قرار بود تعیّن و تمایز را به‌عنوان منشاءِ آفات و اختلافاتْ زایل کند خود به عامل تمایز عده‌ای از دیگران بدل شده است) رند عرصهٔ شعر را در برابر چنین صوفیانی گذاردند و به عالم عرفان و فرزانگی عصر پیشنهاد کردند. پس این رند آمد تا همچون برادران و همخونها و همخانواده‌های پیشگفته بر تمامی آن ظواهر بشورد و عشق را از محاصرهٔ انبوهی از قواعد و تحکّمات و ظواهر مذکور رهایی دهد و عوالم عاشقانه را از نظر خلوص و صداقتْ دست‌کم به روزگار تصوف ساده و بی‌پیرایهٔ سده‌های آغازین بازگرداند. بنابراین اگر رندی را در یک عبارت «طریق خاکساران زیرکسار در نفی تمامی ظواهر زاید و بازدارنده از عشق راستین» بدانیم سخنی بیراه نگفته‌ایم. اساساً شأن و منزلت رند در همین طرد و طعن ظواهر و ظاهرسازی است. درست از همین‌جاست که گفته‌اند فرد، حتی عارف، تا پشت پای بر هرچه رنگ عالم صورت دارد نزند تشریف رندی ارزانی او نخواهد شد؛ بنگریم:

در خرقه چو آتش زدی، ای عارف سالک
جهدی کن و سرحلقهٔ رندان جهان باش

و این مرتبهٔ بلند چیزی نیست جز بازگشت به همان فطرت پاک عشق از طریق پُلی که می‌باید بر روی تمامی زواید و ظواهر زده شود، به همین سهلی و به همین ممتنعی. و امّا در فرهنگ رندی و مشابهات آن، مفهوم ظواهر بسیار وسیعتر از این نشانه‌ها یا آداب صوری است و بر بسی چیزهای دیگر نیز که تحت شرایطی می‌تواند حجاب عشق به حق باشد اطلاق می‌شود همچون دیدن و بزرگ انگاشتن طاعات و کرامات اخلاقی خویش و طلب ثواب از آنها (یا همان «بندگی چو گدایان به شرط مزد» در سخن خواجه)، چنان‌که شمس، این رند هفت‌خط، می‌گوید: «حجاب خاص، دیدار طاعت و دیدار ثواب و دیدار کرامت است.» (مقالات ۷۹۱) حال به این حرف و درد او، که اوج اخلاص را در عشق بازمی‌تاباند، گوش کنیم؛ سخنی که دیگر شعر و پیرایه‌های آن نیست، لیکن تأثیری همچند بلندترین اشعار دارد: «ای جان و جهان، چه خوش است شمشیر از تو و گردن از من. خوشیهای عالم را قیمت کرده‌اند که هریکی به چند است. ای جان، این ناخوشی به چند است؟» (همان ۲۵۶) در باب منشاءِ وضع عبادات از سوی حق نیز از همین نظرگاه می‌نگرد و سخنی خارق عادات جمهور خلق می‌گوید: چون خلق از درک «عمل حقیقی» عاجز بودند «ایشان را این پنج نماز و سی روز روزه و مناسک حج فرمود تا محروم نباشند [...] این ظواهر تکلیفات شرع از کجا و عبادت از کجا؟» (همان ۶۱۲-۶۱۳)

ساحت زمینی و رفتاری؛ نگاه رند به جهان و جهانیان در حقیقت از همان ساحت آسمانی، یعنی از آن پاکبازی در عشق که به کوتاهی توصیف شد، سرچشمه می‌گیرد، لیکن در اینجا شکل رفتار و برخورد با مجموعهٔ جهان (انسان و جز انسان)، زندگی، جامعه و افراد به خود می‌گیرد. گفتنی است که رند، همچون هر فرزانه و اهل معرفتی و به‌طور کلّی هر انسانی، طبعاً می‌تواند در ساحت اینجهانی خویش بسی صفات و خصایل داشته باشد، لیکن از دیدگاه رندی، سه صفتْ مهمتر و تعیین کنندهٔ وجه و وجههٔ رند است، که پیشتر نیز ذکر شد: عقل و هوشیاری، فروتنی و خاکساری، و رَستگی از ظواهر و ظاهرستیزی. این صفات هم نه مقولاتی جدا از یکدیگر بلکه کاملاً مرتبط با هم، برخاسته از همدیگر و ارجاع شونده به یکدیگرند، زیرا هر سه آبشخور و خاستگاهی یگانه یعنی همان ساحت عشق دارند. برای مثال و به اختصار می‌توان گفت: این عقل نه آن موجود مدّعی و مزاحم و بازدارنده (خواه نظری و خواه

عملی یا جزئی) بلکه همچون عشقْ شریفترین گوهر بشری است، همچنان‌که در ساحت عقل کل یا عقل اوّل نیز عقل و عشقْ دو پارهٔ یک پیکر و لازم و ملزوم یکدیگر بودند. در رندی نیز عشق بدون خرد و هوشیاری، نه‌تنها هنری نیست بلکه شیوهٔ ابلهان است، یعنی عشقی عشق است که رهاورد آگاهی و شناخت و تمییز باشد. فروتنی و خاکساری، خود حاصل سر فرود آوردنی با تمامت نیاز بر آستان عشق، همراه با شناخت موقعیت بشری خویش است، نیز البته نگاه آدمی را به کلّ آفریدگان تلطیف می‌کند. همچنین همین فروتنی و اخلاص، آنگاه که با خرد و هشیاری درمی‌آمیزد کمترین مایهٔ بی‌حقیقتی، دروغ، ریا و تفرعن را در هر جلد و جامه‌ای (حتی در مدّعیان و اکابر زهد و تصوف) بازمی‌شناسد، از حیطهٔ آرمانها جدا می‌سازد و کمر به طرد آن می‌بندد تا رهایی و وارستگی راستین برای این اورنگ‌نشینان خاکسار در جهان پدید آید؛ ضمن این‌که این رهایی و رستگی در حکم فراغ رند از حدود نیازهای خُرد و حقیر هم هست. پس از نظر این نگارنده، سه صفت یاد شده جوهرهٔ رندی و حدّ و رسم یا تعریف آن است، اگرچه هرکدام بسی تابع یا زیرمجموعهٔ خاصّ خود نیز دارد (که برحسب گنجایی گفتار به برخی اشارت خواهد رفت)؛ ضمن این‌که ساحت آسمانی آن یا همان عشق، به دلیل فراگیری بی‌اندازهٔ آن و شمول آن بر همه‌چیز و این‌که از یک نظر مایهٔ ائتلاف تمامی آحاد و ذرات عالم دانسته می‌شود، خصلتی بس ذهنی و مجرّد یا انتزاعی نیز دارد، یعنی اگر از جنبهٔ احساس و «یافت» آن در خویش سهل و بدیهی است از جهت «دریافت» و تبیین آن ممتنع است (شاید از همین روی است که زیاده پرداختن به چیزی اینچنین مجرّد، احتمال درغلتیدن به مایه‌های انشایی را از سویی، یا تکرار این‌همه سخنان قدیم و جدید را از سوی دیگر، نیز در بردارد.) امّا در ساحت زمینی، کمتر با دشواری مواجه هستیم زیرا، چنان‌که در جای خود گفتم، رندی و هریک از اخوات و مشابهات آن از این جهت که مفهوم راه، طریقه یا شیوه را در خود نهفته دارد در مقام سنجش با عشق بسی حِسّانی‌تر و توضیح‌پذیرتر است، گو این‌که زیاده ساده انگاشتن قضیه نیز در حکم نادیده گرفتن یکی از مرموزترین و پیچیده‌ترین پدیدارهای فرهنگی در تاریخ حکمت شاعرانهٔ ایرانی خواهد بود. ضمناً شاید دلیل این‌که قبلاً گفتم پژوهندگان در بحث از رندی معمولاً بر همین جنبهٔ رفتاری تمرکز کرده‌اند (جز پورجوادی که عمدتاً به جنبهٔ الهی و ماورایی پرداخته است) همین محسوس‌تر و عینی‌تر بودن این جنبه باشد. مطلب دیگر این‌که تقسیم‌بندی من استعجالی و اعتباری و تنها از جهت

نظم و توضیح موضوع است، وگرنه پیداست که یک چیز ممکن است به اعتباری یا به عبارتی داخل در این یا آن قسم یا مقوله باشد.

۱. عقل و هوشیاری؛ از آیات و احادیث و اخبار بی‌شمار حول تعقل و تدبّر و زیرکی که بگذریم رندی بر اساس الگویی شبیه حدیث «المؤمنُ کَیِّسٌ مُمَیِّزٌ فَطِنٌ عاقلٌ» (که چند واژه را از همین مقوله یکجا دارد) شکل می‌گیرد. (در باب حدیث: جامع صغیر ۲، ۱۸۴؛ کُنوز الحقائق ۱۳۶، به نقل از: فروزانفر، احادیث مثنوی ۶۷؛ در مورد توضیح این صفات، نک. فیه ما فیه ۱۴۷ـ ۱۴۸.) دین رند، خوبی ساده‌لوحان را اعتباری ننهاده و پارسایی ناآگاهان و چشم‌وگوش‌بستگان را نیکو نشمرده، همچنان‌که در بهشت خدا نیز اقلیتی از مؤمنان هشیار و آگاه را از اکثریت ابلهان آنجا برتر دانسته است به فحوای حدیث «اکثرُ اهلِ الجَنَّةِ ٱلبُلْهُ». (احیاء العلوم ۴، ۱۲۶؛ جامع صغیر، ۱، ۵۲؛ کُنوز الحقائق ۱۷، به‌نقل از فروزانفر، پیشین ۱۰۳؛ «یعنی آنان که اندر کار دنیا هیچ ندانند و در کار آخرت دانا باشند، و این را یک معنی دیگر گفته‌اند، و آن آن است که بهشتیان در بهشت شوند و به نعمت و حور و قصور بهشت دل دربندند و دیدار خدای عزّ و جلّ نطلبند.» ترکُ الاطناب فی شرح الشهاب ۵۷۹ـ ۵۸۰) همین مقدار، تفاوت بی‌قیاس رند هشیار را با پاکان ابله نشان می‌دهد. پس می‌توان نتیجه گرفت که رند کودن یا ساده‌لوح نداریم. مولانا، شمس و حافظ، این نمادهای زیرکساری را بنگریم.

تعریفات فرهنگها را از «رند» به دلیل متأخّر بودن اغلب آنها و حصر و محدود کردن معنای آن نمی‌توان چندان اعتبار نهاد اما از نظر همین صفتْ بسیار گویاست. گذشته از فرهنگ پارسی نسبتاً قدیمی صحاح الفرس (سدهٔ هشتم) که آن هم در ذیل «رند» فقط نوشته: «منکر» (و فرهنگهای بعدی آن را چنین توسّع داده‌اند: منکری که انکار او از امور شرعیّه از زیرکی باشد، نه از جهل)، نگاهی به فرهنگهای متأخر چون برهان، آنندراج، غیاث، ناظم الاطباء و غیره می‌رساند که معنای اوّل و اهمّ آن همین زیرک است، و معانی بعدی مثل شاطر (از فرهنگ قدیمی تازی به پارسی مقدمة الادب زمخشری، ف ۵۳۸) به معنای زرنگ و گربز، و نیز جَلد و چالاک، عیّار و نظایر آن نیز همگی نشأت‌یافته از همان معناست. معنای سوم، که منفی است، یعنی مُحیل، نیرنگباز، غدّار و غیره هم منبعث از همان و صورتی مبدّل از آن است. به همین دلیل است که دهخدا، پس از جمع‌آوری معانی فرهنگها، در یادداشتی به خط مؤلف عالیقدر، عین این تعریف فرهنگها را در ذیل «رند» می‌آورد: «هوشمند، باهوش،

هوشیار، آنکه با تیزبینی و ذکاوت خاص، مُرائیان و سالوسان را چنان‌که هستند شناسد، نه چون مردم عامی.» مولانا و شمس بارها کوشیده‌اند تا بی‌اعتباری ساده‌لوحی را در ایمان بازگویند و به رخ پارسایانی که اعتماد بر صِرف زهد بدون شناخت و شعور کرده‌اند بکشند. به راستی آن تقوی و ورع ناشی از نادانی یا ناتوانی به چه می‌ارزد؟ آن پارسایی که به محض کسب دانایی و توانایی به عکس خود بدل شود چه اعتباری دارد؟ شأن رند فرزانه در این است که پارسا در عین دانایی و توانایی است. به سخنانی بس گویا از مرید شمس گوش کنیم:

مؤمنٌ کَیِّس ممیّز کو کـه تـا بازدانـد حـیزکان را از فـتیٰ؟
(مثنوی ۲، ۴۱۱)

مولانا هرگونه نیرنگ را در ترک و طرد دنیا روا می‌شمرد:

مکرها در کسب دنیا بارد است مکرها در ترک دنیا وارد است
(همان ۱، ۶۱)

فرق رند و مرد رند همین است: رند مکّار است در سلب دنیا، نه چون «مرد رند» در کسب آن. رند مُجاز است تا در جهت اعتلا و استکمال خویش حتی مکر بورزد تا خود را به سلامت از تمامی بوته‌های امتحان و ابتلا بیرون آورد. در این تبدّل ارزشها هشیاری دنیاداران رنگ ضدّ ارزش می‌گیرد و عکس آن یعنی مستی و بی‌خویشی و ناهشیاری (به معنای عارفانه) برترین هشیاری به شمار می‌آید:

هشیار بـرِ رنـدی، ضـدّی بـود و ضـدّی
همرنگ شو، ای خواجه، گر فوقم اگر پستم
(کلیات ۳، ۲۱۳)

رند را به صراحت در برابر «احمق» قرار می‌دهد:

اگر تو رند تمامی، ز احمقان بگـریز گشا دو چشم دلت را به نور لم‌یـزلی
(۶، ۲۹۱)

رند او در پاکباختگی با نهایت چالاکی، گربزی و عـیّاری تـوصیف شـده است، چنان‌که رندان در وقت دل بردن از شاعر نیز به چالاکی و زرنگی در سایهٔ لایه‌های دل او پنهان می‌شوند:

یک چند رندند این طرف، در ظلّ دل پنهان شده
وان آفتاب از سقف دل بر جـانشان تـابان شـده

هر نجم ناهیدی شده، هر ذرّه خورشیدی شده
خورشید و اختر پیششان چون ذرّه سرگردان شده
آن عقل و دل گم‌کردگان، جان سوی کیوان بردگان
بی‌چتر و سنجق هریکی، کیخسرو و سلطان شده
بسیار مرکب کشته‌ای، گِرد جهان برگشته‌ای
در جان سفر کن، درنگر، قومی سراسر جان شده
(۵، ۱۰۱غ ۲۲۷۷)

پیش از او نیز عطار بارها با همان صفت حیله‌گری از رند و قلندر و خراباتی یاد کرده است:

حیلت‌گر و مُهره‌دزد و اوباشیم دُردی‌کش و کم‌زن خراباتیم
(دیوان ۴۱۲)

دیدیم که رندی چون گوهری تابناک و بی‌همتا توصیف شده که کسب آن نیاز به سوختن جان و یکسو نهادن جهان دارد. کیاست و فراست رند نیز در همین بافتْ معنای ویژهٔ خود را پیدا می‌کند، یعنی هشیاری کامل برای نگهداشت آن از تمامی عوامل زیان‌رساننده و آلاینده. به بیان امروزین و از دید روانشناختی، هرآن‌کس که دارای چیزی ارزشمند (مادّی یا معنوی) است خود به خود احساس پرهیز و تحذّر و حزم (avoidance) دارد تا هر چیزی را که خطری برای آن می‌داند از خود دور کند و بر آن فایق آید. هشیاری رند نیز او را در حفظ این گوهر شریف، حتی در پارگین و منداب جهانْ یاری می‌کند تا روزی، پاک و پیراسته و آزمون‌پس‌داده به مسکن مألوف بازگردد.

از مظاهر این هشیاری و درایت رند، اقتدار یا ولایت بر نفْس است. ولایت از نظر شمس نه داشتن لشکر و شهر و دیه بلکه استیلا بر خویش است، بر صفات و کلام خود، یعنی قهر در موضع قهر و لطف در جایگاه لطف، نه آن‌که اراده و اقتدار خود را چون جبرگرایان نفی کنی: «چون عارفان جبری آغاز نکند که: من عاجزم، او قادر است. نی، می‌باید که تو قادر باشی بر همه صفات خود [...] و اگر نه صفات او بر وی بلا باشد و عذاب، چو محکومِ او نبوَد حاکم او بود.» (مقالات ۸۶) و سخنی حیرت‌انگیز در همین باره: «مرا مهاری است که هیچ‌کس را زَهره نباشد که آن مهار من بگیرد، الّا محمد رسول‌الله، او نیز مهار من به حساب گیرد؛ آن وقت که تند باشم که نخوت درویشی در سرم آید، مهارم را هرگز نگیرد.» (همان ۲۴۵) به مخاطبی فرضی در باب

تلوّن طبع و اعمال او هشدار می‌دهد: «نامهٔ کردارت متلوّن است. این تلون از جبر است. نامهٔ متلون منویس. آخر جبر را این طایفه [عارفان جبرگرا ـ م] به دانند. اگر تو بدین جبر معامله کنی از بسیار فواید بازمانی. چندانی نیست که بگویی: برویم بخسبیم تا خدا چه فرماید.» (همان ۹۱) شمس را باید از اصحاب صحو شمرد که اصالت را به هشیاریِ پس از مستی می‌دهند و در هر حال قاهر بر احوال خویش‌اند. در قیاس خود با مولانا (که از اصحاب سکر است) می‌گوید: «مولانا را مستی هست در محبّت، امّا هشیاری در محبّت نیست. امّا مرا مستی هست در محبّت، و هشیاری در محبت هست. مرا آن نسیان نباشد در مستی. دنیا را چه زَهره باشد که مرا حجاب کند، یا در حجاب رود از من؟» (۷۹) رندی چنین هوشیار و صاحب اقتدار بر خویش نه شگفت اگر هوای نفس را درهم شکند. خرد و آگاهی رند، او را بازمی‌دارد از این‌که آجل و ماندگار را به عاجل و گذرا بفروشد: «مسلمانی و ایمان، مخالفت هواست، کافری، موافقت هوا.» (۶۰۷) موجودی چنین اهل تعقّل و تدبّر از تقلید بیزار است و همچون مولانا، که «دوصد لعنت» بر تقلید فرستاد، می‌گوید: «هر فسادی که در عالم افتاد ازین افتاد که یکی یکی را معتقد شد به تقلید یا منکر شد به تقلید.» (۱۶۱) سرانجام، این زیرکسار پرشور هرگز اهل تکاهل و تقاعد و جهان گذران را به هرزه گذراندن نیست. از کلّ سخنانش بارها برمی‌آید که می‌باید از یکایک لحظات زندگی بیشترین بهره را برگرفت به دو چیز: یا آموختن و آزمودن برای بهسازی خویش، و یا مهر ورزیدن برای شادی جان.

۲. فروتنی و خاکساری؛ رند همواره به این خصلت خویگر است که هیچ چیز خود را نیک نبیند و برتر از دیگران نینگارد. بر آن است که آنچه نزد خلق نیک شمرده می‌شود فطری است، بایسته و ناگزیر است. آن را بزرگ نمی‌توان شمرد و برایش پاداش نمی‌توان خواست، چه رسد که به چشم خلق خدا بکشی. باور استوار دارد، امّا به تعصب بر سر آن با دیگران درنمی‌آویزد، مگر آنگاه که این گوهر را در خطر بیند. اهل تقوی و صلاح و کرامت است اما به کسی نمی‌فروشد، یعنی آن را نمی‌بیند تا بفروشد.

تا فضل و عقل بینی، بی‌معرفت نشینی
یک نکته‌ات بگویم: خود را مبین و رستی

و یا:

تکیه بر تقوِی و دانش در طریقت کافریست
راهرو گر صد هنر دارد، توکّل بایدش

پیشتر گفته شد که فروتنی یا خوارخویشتنیِ رند امری سرشتی و ناشی از درک آگاهانه از موقعیت خویش چونان ذرّه‌ای از ذرات جهان است، اما اگر این ذرّه به مهر می‌پیوندد از دولت عشق است، نه از شأن و شکوه خویش. به بیان دیگر، او می‌داند وقتی زمین در جنب نُه فلک «چو خشخاشی بود در قعر دریا» خود از این خشخاش چند است. امّا این فروتنی را نامشروط نثار کسی نمی‌کند. (در این باب از هشیاری و شناخت خویش چون معیار بهره می‌گیرد.) یعنی نه‌تنها در برابر ظَلَمه و جَهَله فروتن نیست بلکه با عُجب و تفرعن در هر لون و لباسی می‌ستیزد. شمس به عمر خویش هرگز سر در برابر هیچ ستمکاره و زورگویی از شاه تا گدا فرود نیاورد. از سلاطین و رجال مغرور و رعنای عصر از ژرفای وجود بیزار بود. (برای آگاهی از این روحیهٔ او کافی است به ماجرای برخورد او با یک حرامی تنومند که راه بر وی گرفته بود بنگریم، که کاری کرد تا آن غولِ تبرزین به دست عاجزانه به روی درافتاد که: «مرا با تو هیچ کار نیست؛ برو.» مقالات ۲۲۲) گفتیم غرور و تفرعن و رعونت در هر جامه‌ای مردود است، از جمله غرور زهد یا تصوّف. شمس نفرتی غریب از هرگونه دعوی کشف و کرامت از سوی شیوخ ریاستجو و جاه‌طلب دارد و حتی برترین عارفان گذشته را نیز از طعن و طنز و تسخَر بی‌بهره نمی‌گذارد. اناالحق‌گویی و طامات‌پراگنی را سخت نکوهش می‌کند. (به‌نظر می‌رسد اختلاف‌نظری با یار جانی خویش، مولانا، در این باره دارد، هرچند خاستگاه معرفتیِ او را در طامات‌گوییهایش بازمی‌شناسد و آن را از پاره‌ای دعاوی متعارفان تمییز می‌دهد.) بارها بر حلّاج، با ذکر نام یا بی‌آن، می‌تازد: «دی از شکم مادر برون آمده است، می‌گوید: من خدایم. بیزارم از آن خدای که از فلانهٔ مادر بیرون آید.» (همان ۱۸۳) شمس لابهٔ پیرزنی را که به درگاه حق می‌گوید «ای همه تو» بر همهٔ اناالحق‌زنان رجحان می‌نهد: «اگر از حقیقت حق خبر داشتی، اناالحق نگفتی.» (۲۶۲) بایزید، جنید، حلّاج و ابوسعید را یکجا آماج می‌گیرد: «آن سخن که دی می‌رفت، چه جای ابایزید و جنید و آن حلّاج رسوای استاد نیز [...] و آن ابوسعید و آن‌که دوانزده سال بیخ گیاه می‌خورد ـ که اگر صد هزار سال بیخ گیاه خورْد، آن ره که او برگرفته بود به این سخن بوی نبردی ـ چو با او این سخن بگویی، گوید: ها! چه هاها؟ چون هاهای؟ پس چه در عالم مشغله درانداختی؟ فریاد برآوردی که چه؟» (۶۸۴) سخن شمس در مایهٔ «راز درون پرده» است که باید «ز رندان مست» پرسید، یعنی «مباحثی که در آن مجلس جنون می‌رفت»، و شمس می‌گوید ورای طور فهم آن «صوفیان عالی‌مقام» بوده است. (به راستی می‌بینید که رندانی چون

شمس و حافظ چگونه از ورای یک قرن همسخن یکدیگرند؟) از این موضع همیشگیِ شمس‌الدین تبریزی و شیرازی در برابر غرور و دعوی طاماتیان که بگذریم، رندْ سراپا کوچکساری است و خاک‌شماری خویش؛ نیاز است، نیاز به «یار نازنین»، هر نازنینی. رند «خاک درگه اهل هنر» (= فضیلت) است، هر هنری یا فضیلتی. آری، «رند از ره نیاز به دارالسلام» می‌رود، از ره فروتنی، و نه برتنی. شمس از گم‌بودگان در حق و نهانان از دل و دیدهٔ مردم بود، آرام، خاموش و در سایهٔ دیوار خرامنده. مولانا «ترک گدایی» نکرد تا گنج «از نظر رهروی که در گذر» آمد یافت. شمس را از رهگذر همین صفات باید از آن اولیای حق دانست که تحت قبای یا قِباب غیرت حق‌اند. آری، اگر مولانا او را نمی‌یافت و درنمی‌یافت شاید کسی جز حق وی را نمی‌شناخت. برخی رندان و قلندران چنین‌اند، و چنان‌که در بیت مشهور ساقینامهٔ رضی آرتیمانی آمده است می‌توان به آنان سوگند خورد:

الهی، به آنان‌که در تو گم‌اند   نهان از دل و دیدهٔ مردم‌اند

مغروران هنری جز عیب جستن در دیگران ندارند، اما رندان؟ نه‌تنها از عیبجویی فارغ‌اند بلکه بی‌تکلف بر خویش نیز عیب می‌گیرند: «مولانا را جمال خوب است، و مرا جمالی هست و زشتی هست. جمال مرا مولانا دیده بود، زشتی مرا ندیده بود. این بار نفاق نمی‌کنم تا تمام مرا بیند.» (۷۴) البته بسی تفاوت است میان عیبجویی بدسگالان و عیبگویی راستان. شمس نیز اگر عیبی در کسی می‌دید فرونمی‌پوشید و نفاق نمی‌کرد و به خود او می‌گفت، نه چنان‌که در سرنا و کرنای تشنیع کند.

۳. رَستگی از ظواهر و ظاهرستیزی؛ دیگر صفت یا نشان برجستهٔ رند، بیزاری از هرچه قید و بند برساخته‌ای است که یا بازدارنده از آرمان کمال‌یابی و وصول به انگاره‌های والای عشق و اخلاص است یا دست‌کم در حکم پیرایه‌هایی بیهوده که نبودشان به از بود یا بود و نبودشان یکسان است (و در بحث «دلق آلودهٔ صوفی» به آنها پرداخته شد.) پیشتر گذشت که فرودستی و بی‌چیزی قشر رندان، و ساده‌زیستی و بیزاری آنان از قیود و آداب معمول، الهامبخش فرزانگان جهان ادب گشت تا آنان را نمود و نماد خروج و عصیان بر ظواهر و زواید زهد و تصوّف که با آنها مخالف بودند قرار دهند و در واقع حرف دل خود را از زبان آنان بزنند. این رهایی و رهایی‌جویی تا بدان ابعاد فرامی‌رود که رند آنچه را مرغوب و مطلوب طبع اهل دنیاست یا به چشم بایست و نبایست و مصلحت و عقل و عافیت به آنها می‌نگرند انکار کند، از وجود خود بزداید یا به تعبیر ذوقی «بسوزاند» و نیاز به عشق و معشوق را، که منبعث از روح

فروتنی رندانه نیز خواندم، جایگزین دربایستهای ناچیز زندگی سازد. شمس می‌گوید از آرزوها و حسرتهای آدمیان برکنار بوده و جز برای رفع حوایج آنان به کسی نیاز نبرده است. به این خصلت رند و این علوّ حیرت‌انگیز طبع و در عین حال محبت عظیم او به همنوع بنگریم: «آنچه پیش خلق مرغوبترین چیزهاست از آرزووانه‌های دنیا، پیش من فَرَخْج [= زشت ـ م] و مکروه‌ترین است؛ الّا جهت نیاز کسی و سعادت کسی سر فروآرم.» (مقالات ۲۷۳) حدّ نیاز را هم مشخص می‌کند: این‌که تو و زن و فرزندت را به درِ کس ندواند، که اگر چنین شد چگونه بی‌نیازی نام می‌گیرد؟ پس به آنان که گفته‌اند مولانا از دنیا فارغ است و شمس جمع می‌کند می‌گوید: «اگر آن چند درم نبودی، من برهنه و پیاده از اینجا بیرون رفتمی، آنگاه حال شما چون بودی؟ مرا دیگر هرگز امید معاودت بودی؟» (۷۹) آری، به همین بی‌نیازی رندانه است که می‌توان سوگند خورد: ساقی، به بی‌نیازی رندان، که مَی بده... دیگر این‌که آیا دایم به پسند خاطر عامّه و داوریشان دربارهٔ خویش اندیشیدن و پیوسته خود را در چشم ایشان به صلاح و تقوای ظاهر و نیکنامی و کرامت کاذب آراستن، جایی در دل برای صفا و خلوص باقی می‌گذارد؟

درون صافی زَ اَهل صلاح و زهد مجوی
که این نشانهٔ رندان دُردی‌آشام است
(دیوان سلمان ۳۸)

من رند و مست و عاشقم، وز زهد و تقوی فارغم
بدگوی را در حقّ من، گو هرچه می‌خواهی بگو
(همان ۲۶۵)

حکمت ذوقی، کران تا کران، پر است از مبارزه با طیف عظیم ظواهر و ظاهرآرایی و ریا؛ هنگامه‌ای که به‌طور کلّی در ادب دورهٔ اسلامی در پارسی و تا اندازه‌ای تازی، به‌ویژه از سدهٔ ششم باز، درگرفته است.

باری، در باب شمس، محمّدعلی موحّد، شمس‌پژوه و مصحّح آگاه مقالات شمس تبریزی، در سبب رفتن شمس به قونیه می‌نویسد: «آیا این مرد می‌خواهد با تسخیر دل فرزند سلطان العلما [مولانا] بر مسند شیخی تکیه زند و بر دستگاه ارشاد و خانقاه او دست اندازد؟ نه، او اهل این حرفها هم نیست. نه در خانقاه می‌رود، نه مرید می‌گیرد، نه مریدان را ذکر می‌آموزد، و نه آنان را به چلّه‌نشینی فرامی‌خواند، بلکه این چیزها را همه به باد ریشخند و مسخره می‌گیرد. می‌گوید: من بر مولانا آمدم، شرط این بود اوّل

که من نمی‌آیم به شیخی.» (پیشگفتار مصحح ۳۶) حال آن‌که این شیخی و پیشوایی و ریاستْ چیزی است که دل بسیاری از بزرگان تصوّف را ربوده بود. می‌بینید با چه رند عافیت‌سوزی سروکار داریم؟ شمس بیزار است از خرقه و خرقه‌دهی و سند خرقه، از خانقاه و خانقاه‌داری، و از هرچه رسوم ظاهر. مولانا را هم از این روی دوست دارد که همفکر و همدل اوست: «... از من خرقه خواسته و مولانا گفته: خرقه نیست قاعدهٔ من؛ خرقهٔ من صحبت است و آنچه تو از من حاصل کنی.» (۲۲۴) شمس بارها از فرارش از خانقاه و خانقاهیان و دویدنشان از پس وی سخن گفته است: «اوّل در خانقاهم رها نمی‌کردند، اکنون برون می‌آیم رها نمی‌کنند. طُرفه خانقاه‌داری!» (۲۵۹) از مدرسه نیز گریزان است. تفاوتی نمی‌کند چون اینجا نیز علم ظاهر می‌آموزند: «مدرسهٔ ما این است. این چهار دیوار گوشتی. [= دل ـ م] مدرّسش بزرگ است. نمی‌گویم کیست. مُعیدش دل است. حَدَّثَنی قَلبی عَن ربّی.» (۲۶۴) دربارهٔ شیوخ عصر: «خاک کفش کهن یک عاشق راستین را ندهم به سرعاشقان و مشایخ روزگار.» (۹۱) آیا از این تندتر در این باره شنیده‌اید؟: «طعن آن شیخک ریشاییل مانَد به مناظرهٔ غَرارهٔ [= نوعی جوال، بافته از ریسمانِ ـ م] پشم با گوهر، آنگه چه پشم؟ پشم آلودهٔ گَنده‌ای. الزامش نکنم به قول خود، سخن خود را بدو نیالایم.» (۹۸) «اغلب این شیوخ راهزنان دین محمّد بودند. همه موشانِ خانهٔ دین محمّد خراب‌کنندگان بودند. امّا گربگانند خدای را از بندگان عزیز، که پاک‌کنندگان این موشانند.» (۶۱۳) شمس بارها به الحاد و زندقهٔ خود بالیده است. مصطلح میان عُرفاست که اوج گریز از ظواهر طاعات و فراغ از مقدّسات زاهدان ظاهرپرست را، هم از زبان ایشان، کفر، الحاد، زندقه، بت‌پرستی و امثال اینها بخوانند. شمس نیز: «خوشی در الحاد من است، در زندقهٔ من؛ در اسلام من چندان خوشی نیست.» (۱۱۴) اندکی هم از نگاه او به بندگان خدای، مهرورزیِ همراه با هشیاری‌اش، و فرارفتن وی از مرزها و میزانهای تنگ‌نظرانه و عصبیّتهای مذهبی و فرقه‌ای بگوییم. در یک ساحت کلّی یا فلسفی، همهٔ بندگان پروردگار را گرامی می‌دارد. اساساً «منظر دل» او «جای صحبت اضداد» نیست. خود او می‌گوید که خاطر او خاصّ فریشته است، «دیو در او درنیاید.» (۲۱۲) دل او «یک قطعه از بهشت، به‌جا مانده در زمین» است. «من خلق خدا را نتوانم زشت نهادن. گوهری می‌بینم بس شریف، نتوانم بر این گوهر نقشی کردن.» (۲۲۱) امّا در عمل و واقع، کرم و تکریم خود را با هشیاری و حسابگری و به اندازهٔ سزامندی هرکس نثار او می‌کند. مثلاً اگر همکیشان خود را شایستهٔ مهر نبیند مطلوب خویش را در کلیسیا و میان مسیحیان

پاکدل می جوید: «جماعتی مسلمان‌برونان کافراندرون، مرا دعوت کردند. عذرها گفتم. می رفتم در کلیسیا، کافران بودندی دوستان من، کافرْبرون، مسلمان‌اندرون. گفتمی: چیزی بیارید تا بخورم. ایشان به هزار سپاس بیاوردندی و با من افطار کردندی و خوردندی و همچنان روزه‌دار بودندی.» (۶۲۹) در اینجا نکته‌ای هست گفتنی: تمجید از دگردینان (همچون دگرباشان یا فرقه‌ها و اقشار پیشگفته) در حکمت ذوقی امری رایج و در حقیقت عادت شعر عارفانه به‌ویژه گونهٔ قلندرانهٔ آن است، امّا آن را یا باید از مقولهٔ جلوه‌ها و جذابیتهای شعری دانست و یا در نهایت امر، صرفاً واکنشی در برابر زهد خشک یا دعوی دیانت و صلاح انگاشت (هرچند پیشتر گفتیم که فرقهٔ قلندریه عملاً گیرندهٔ تأثیراتی از ادیان و آیینهای غیراسلامی نیز بود.) امّا رندی هرگز به معنای معاملهٔ باور دینی یا کوچک‌انگاری آن نیست، چون آن رند که در زمینهٔ فرهنگ اسلامی و در دامان تصوّف پرورش یافته است هرقدر هم فارغ از تعصب باشد کمتر به اهل ادیان دیگر روی خوش نشان می‌دهد (همچنان‌که شمس نیز عشق و اخلاصی ناگفتنی به تعالیم اسلام دارد.) امّا از سوی دیگر از هرگونه تعصبی که سر از گریبان قشریت به‌درآورد بیزار است و در قیاس اهل تقشّر و تقشّف با اخلاص‌پیشگان است که همواره و یکسره جانب اینان را می‌گیرد؛ حال اگر اخلاص و راستکرداری را در همکیشان یافت چه بهتر، ولی اگر این مطلوب و مأمول خود را در دگرکیشان دید آنگاه دیگر مرزهای کیش و آیین را درمی‌نوردد و ایشان را بر سر و چشم خویش می‌گذارد، چرا که رند در هر جا و هر حال ناقدی دقیق و ارزیابی هوشیار است و هیچ ریاکاری، هرقدر ماهر در ظاهرسازی، صرفه‌ای از این صیرفی مجرّب نخواهد برد. نکتهٔ مهم دیگر: درست است که رند «از این علمهای ظاهر و از این تازیها» که این علوم را به دیگران منتقل می‌کند بیزار و گریزان است و علم راستین خود را ورای این مشغولیات و فهم ظاهرطلبان می‌بیند (۱۸۵) امّا این سخن هرگز به معنای نفی و انکار شایستگی شایستگان و تلاشگران در هر سلک و رَسته‌ای یا همصدایی با عوام و عوامفریبان نیست. شمس، به‌رغم برخی شیوخ عوام‌زده که عالمی چون امام فخر را بد گفته‌اند، در مقابل کسی به‌نام سیف زنگانی اینچنین به جانبداری از علم و معرفت برمی‌خیزد: «او [فخر] از... ون تیزی دهد همچو او [سیف] صد هست شوند و نیست شوند. من در آن گور او و دهان او حَدَث کنم.» (۶۴۱) فقیهان را نیز به دلیل سعی‌شان بر درویشان کاهل ترجیح می‌نهد: «اوّل با فقیهان نمی‌نشستم، با درویشان می نشستم [...] اکنون رغبت مجالست فقیهان بیش دارم ازین

درویشان، زیرا فقیهان باری رنج برده‌اند؛ اینان می‌لافند که: درویشیم، آخر درویشی کو؟» (۲۴۹) از عوام و عوام‌زدگی سخت نفور است: «مرا در این عالم با این عوام هیچ کاری نیست، برای ایشان نیامده‌ام. این کسانی که رهنمای عالم‌اند به حق، انگشت بر رگ ایشان می‌نهم.» (۸۲) «درویش را از ترشی خلق چه زیان؟ همه عالم را دریا گیرد بط را چه زیان؟» (۹۰) حافظ گویی از زبان شمس سخن می‌گوید: آن شد اکنون که ز افسوس عوام اندیشم... و: ... نفی حکمت مکن از بهر دل عامی چند.

آنچه رفت گوشه‌هایی بود کوچک و گزینش‌شده از نظام فکر و عمل و راه و رسم رندی. امّا حاصل و نتیجهٔ این‌گونه زیستن و نگریستن چیست؟

۱. شادان، آسان و به‌سامان زیستن؛ آنگاه که چون رندان بلاکش نخواهی که «نازپرورد تنعم» باشی و از حدود نیازها و ظواهر حقیر درگذری، آنگاه که مهمترین دغدغه‌ات بهسازی خویش و برترین آرزویت وصول به جان جهان باشد قهراً چه چیزی جز شادی جان بر جای می‌ماند؟ پیر دیر رندی: «شادی همچو آب لطیف صاف به هرجا می‌رسد درحال شکوفهٔ عجبی می‌روید [...] غم همچو سیلاب سیاه به هرجا که می‌رسد شکوفه را پژمرده می‌کند.» (۱۹۵) «هیچ مرا با رنج نسبتی نیست. هستی من نماند، که رنج از هستی بود. وجود من پر از خوشی است، چرا رنج برونی را به خود گیرم؟» (۲۶۹) به این بیان حیرت‌انگیز از منشاءِ شادی در جهان بنگریم: «یکی شکایت می‌کرد از اهل دنیا. گفتند: دنیا لعِب است و مزاح است در نظر رجال؛ در نظر کودکان لعب نیست، جِدّ است، فریضه است. اکنون اگر بازی و مزاح برنمی‌تابی بازی مکن. و اگر برمی‌تابی مِي زن و مِي خور خندان، که بازی را نمک او خنده است، نه گریه.» (۳۱۲ـ۳۱۳) «چگونه روا باشد عالمِ چو بوستان را بر خود چو زندان کردن؟ [...] چون زندان ما بوستان گردد، بنگر که بوستان ما خود چه باشد!» (۶۱۰) پس دیگر غمی به تعریف متعارف برای رند باقی نمی‌ماند. غم او غم شاد است، چنان‌که حافظ بارها گفته است. این شادی جان و گشادگی چهره بر جهان را بسنجیم با سیمای عبوس زاهدان گرانجان و منت نهنده بر عالم و آدم. غم رند چیزی دیگر است، غمی شاد، که می‌توان «در مکتب آن» از «تحت و فوق وجود» آگاه شد. (۳۱۴/۴) سنایی نیز گفت:

جز به رندی و جز به قلّاشی　　　خرّم و شادمان تو کی باشی؟

(حدیقه ۳۰۵)

مولانا نیز در بیان سرشت شاد شمس:

مست و خندان ز خرابات خدا مـی‌آیی
بر شر و خیر جهان همچو شرر می‌خندی
تو یقینی و عیان، بر ظن و تـقلید بـخند
نظری جمله و بر نَقل و خبر می‌خندی
در حضور ابدی، شاهد و مشهود تـوی
بر ره و رهرو و بر کوچ و سفر می‌خندی
(کلیات ۶، ۱۵۱؛ نک. کلّ غزل ۲۸۶۸.)

امّا این شادی روح، مناسبتی با خوشباشیهای مشهور بشری ندارد، چه حاصل این یک بجز حسرت نیست: «می‌پنداری که آن کس کـه لذّت بـرگیرد حسـرت او کـمتر باشد؟ حقّا که حسرت او بیشتر باشد، زیرا که با این عـالَم بـیشتر خـو کـرده بـاشد.» (مقالات ۸۷) یکی از رهاوردهای این‌گونه زیستن، بی‌اعتنایی رند است به رویدادهای برونی، هرچند سهمگین باشد: «آمد که: آه، تتار دررسید، واقـعه‌ای بـد! گـفتم: شـرم نداری چندین گاه دعوی مرغابیی می‌کنی، از طوفان چنین می‌لرزی؟ بطِّ کشتی‌طلب شگفت بوَد!» (۲۶۹) رند رویدادها را به معنی‌دار و بی‌معنی، برحسب نگرش خویش، تقسیم می‌کند و در هر حال بر آنها که محصول حقیقت‌گریزی، آزمـندی و تـوحّش است پوزخند می‌زند و ذهن و زبان به آن نمی‌آلاید. و این پوزخند تسخَر، خود یکی از نشانه‌هایی است که ما چهرهٔ رند را بیشتر با آن می‌شناسیم؛ پـوزخـند بـر غـوغای هست و نیست، بیشی و کمی و تعصبات یاوه؛ خنده‌ای البـته تـلخ بـه نشـان طـنز و اعتراض بر مرزهای برساختهٔ حقیقت و مجاز، بر مهرها و کینهای بی‌اعتبار، و بر الفت فراموش‌شدهٔ پیشان.

۲. باک نداشتن از عالم و آدم؛ چنین موجودی به راستی چه چیز از جهان خواسته و کدام ناز و نعیم از آن برگرفته که وامی بر گردن یا بندی بر زبان او باشد؟ به عکس (با وام‌گیری از شاملو) «جهان اگر زیباست، مجیز حضور او را می‌گوید.» بیمهای جهان چون وامداری، خیانت در حساب، زوال جاه و مال، و در نهایتْ بیم جان و وحشت از مرگ، هیچ‌کدام شامل حال رند جهانسوز نمی‌شود. به تشنیع و تکفیر هیچ‌کس، حتی ذی‌نفوذان عالی‌مقام حوزهٔ زهد و شرع، نیز وقعی نمی‌گذارد. پس دیگـر چـه جـای شگفتی اگر هرآنچه درست می‌داند بی‌هیچ بیمی از اَلَمی و مشغله‌ای، بی‌کمترین تقیّه و نفاق و ریایی، و بی‌لقلقهٔ لسان و مداهنه و مجامله‌ای به زبان آورد؟ سخنان شـمس

سرشار از درشتی و تندگویی به بالاترین مقامات از مملکتی گرفته تا خانقاهی و مذهبی است. وقتی از او می‌پرسند خرقه از دست کدام شیخ گرفته است می‌گوید: «ما را رسول(ع) در خواب خرقه داد، نه آن خرقه که بعد از دو روز بدرّد و ژنده شود و در تونها افتد و بدان استنجا کنند بلکه خرقهٔ صحبت.» (۴۰ـ۴۱) مولانا نیز در بی‌باکی و جانبازی رند:

بشنو از بوالهوسان، قصّهٔ میر عسسان
رندی از حلقهٔ ما گشت درین کوی نهان...
هم درین کوی، کسی یافت ز ناگه اثرش
جامه پرخون شدهٔ اوست، ببینید نشان
(کلیات ۴، ۲۲۶)

برخی که بر آن‌اند که شمس کشته شده، معتقدند که او (به قول بیهقی) «عاقبت تهوّر خود کشید.»

۳. صلح کلّ، کم‌آزاری و مهرورزی با آفریدگان؛ برخی عارفان، اصل تصوّف را همین دانسته‌اند. حافظ نیز چند بار بر آن تأکید فرموده است، مانند: مباش در پی آزار و هرچه خواهی کن... (۷۶/۶) و تنها گناه را در طریقت خویش آزار خلق خوانده است و جای دیگر، با توجه به نسبیت امر، کم‌آزاری را مایهٔ رستگاری جاودان. پیشتر جلوه‌هایی را دیدیم از رحمت و راحت‌رسانی شمس در حق همهٔ مخلوقات، مگر بدکاران، ستمگران، مُرائیان و مدّعیان، که هریک برای او شمار ویژهٔ خود را دارد؛ اگرچه گاه به آنان به دلیل حقارتشان به ترحّم می‌نگرد تا رحمت وجودی وی در حق خلق خدای خدشه نپذیرد. دربارهٔ کسی (ظاهراً آزارگر) می‌گوید: «می‌گوید که من نخواهم که پشّه‌ای از من کوفته شود و بیازارد؛ و خدا را و بندهٔ خدا را می‌آزارد و هیچ پای نمی‌دارد.» (۲۳۳)

و امّا آن روحیهٔ سرکش، سازش‌ناپذیر و بی‌پروای رند، که یاد شد، در زمینهٔ زبان و بیان نیز خود را اغلب با طعن و طنزهای گزنده نسبت به اقشار و افرادی که او به دلیل باور و نگرش خویش خوش نمی‌دارد بروز می‌کند. هیچ‌یک از بزرگان ادب و عرفان که ما آنان را به صفت رندی می‌شناسیم از قاعدهٔ طنزگویی برکنار نبوده‌اند، همچون شمس، عبید و حافظ. طنز این دو شناخته است، پس اندکی از شمس بگوییم، که چندین نمونه از این خصیصهٔ همیشگی او را در شواهد منقول از وی دیدیم. در مقالات به انواع و درجات مختلف طنز، از ملایم تا گزنده و از شاد و شنگول تا تلخ و

تأمل‌انگیز بازمی‌خوریم، که در عین حال بیانگر چیرگی کم‌نظیر او در سخن نیز هست. البته گاهی نیز زبان تند او در حق آنان که برای او قابل تحمّل نیستند از طنز خارج و به دشنام بدل می‌شود. به هر حال، مقامات ناصالح مملکتی، زاهدان ریاکار، صوفیان و خانقاهیان و شیوخ مدّعی و حتی بسیاری از متصوفهٔ مشهور سلف از زبان تند و تلخ او، یا آنان که بار خطا یا گناهشان در نظر او سبکتر است از طیبتهای باطراوت و تلنگرهای لطیف وی، در امان نمانده‌اند. در اینجا به دو نمونه از طنز معتدل از نظر درجه امّا گزنده از جهت محتوی بسنده می‌کنم؛ نخست به زاهدان و متشرّعان: «می‌گوید: ای خدا چنین کن، و ای خدا چنان مکن. چنان باشد که می‌گوید: ای پادشاه، آن کوزه را برگیر، اینجا بنه. پادشاه را لالامبارک خود کرده است.» (۲۶۶؛ لالامبارک: از نامهای نوعیِ بندگان و غلامان) و خطاب به صوفیان و شیوخ خانقاهی: «من خود را مستحق خانقاه نمی‌دانم؛ این خانقاه جهت آن قوم کرده‌اند که ایشان را پروای پختن و حاصل کردن نباشد، روزگار ایشان عزیز باشد، به آن نرسند. من آن نیستم.» (۱۴۱)

در پایان این بخش از بحث جا دارد به «شعر رندانه» (کاربرد حافظ) نیز اشارتی بشود. این‌گونه شعر به‌نظر می‌رسد شعری باشد ایهامی و دوضلعی و دارای سرشت طنزی، به گونه‌ای که ذهن مخاطب را میان دو معنای متضاد، میان پلیدترین و پاکترین برداشت در گمان و نوسان می‌گذارد. این نگارنده تحلیل خود را از چنین شعری در جای خود بیان کرده است و تکرار را روا نمی‌بیند. (نک. ح ۴۳/۷: شعر رندانه گفتنم هوس است.)

و امّا رندیّه‌ها؛ شاعران بسیار در یک یا چند شعر، بیشتر در غزل، در کلّ یا اغلب ابیات به توصیف رند یا رندی پرداخته‌اند. چنین شعری را می‌توان «رندیه» و یا برای اشتباه نشدن با پسوند «یّه»، که دلالت بر نام فرقه دارد (مثل قلندریّه، ملامتیّه و غیره) به‌نام «رندی‌نامه» خواند. گاهی که شاعری بیش از یک رندیه دارد اختیار یکی از آن میان بر اساس قوّت و غلبهٔ موضوع یا توصیف صورت می‌گیرد و به‌هرحال گزینشی ذوقی است. این‌گونه شعر را می‌توان درشمار اشعاری مشابه قلندری، ملامی، خراباتی، مغانه و جز اینها دانست که در حکمت ذوقی بی‌شمار است. برای پرهیز از درازگویی، تنها به نقل چند مورد بسنده می‌کنم (از سنایی پیشتر غزلی نقل شد؛ به همان بسنده می‌شود.) اینها بیانگر نگرش اهل حکمت ذوقی و جملگی از جلوه‌های شاعرانهٔ تعاریف رندی است.

خاقانی

رندان دیدم به هر خرابات / پی کورکُنان گهِ مناجات
صافی‌دم و دُردخوار هریک / سرمست و خردسوار هریک
پروانهٔ آتش سحرگاه / دیوانه و خانه‌زاد درگاه
از باب بهشت سر کشیده / دوزخ به دو جرعه درکشیده
خُمخانه بدیده درگشاده / کونین به می گرو نهاده
شش‌پنج‌زنانِ داو برده / امّا همه نقش یک شمرده
در چنگ زمانه فارغ الذّات / از بیست‌و چهار دور ساعات
از مهرِ سرای هفت‌پرده / دل چون نارنج سرد کرده
وز زخم سپهر بیهده‌گرد / چهره چو ترنج آبله‌خورد
زان حوض که آب روی جُسته / دو دست به آب روی شسته
نادیده زمانه را ثباتی / داده ز برائتش براتی
بر عالم شرک از در شاه / بر خوانده بَراءَةٌ مِن الله

(تحفة العراقین ۳۷ـ ۳۸)

عطّار

منم اندر قلندری شده فاش / در میان جماعتی اوباش
همه افسوس‌خواره و همه رند / همه دُردی‌کش و همه قلّاش
ترک نیک و بد جهان گفته / گو جهان خواه باش و خواه مباش
دام دیوانگی فروکرده / تا به دام اوفتاده عقل معاش
ساقیا، چند خفتی؟ آخر خیز / که سپهرت نمی‌دهد خشخاش
بنشان از دلم غبار به مَی / که تویی صحن سینه را فرّاش...
چه کنی زاهدی که از سردی / نجهد پیش رَش ز بیم رَشاش؟
زاهد خامِ خویش‌بین هرگز / نشود پخته گر نهی در داش...
مرد ایثار باش و هیچ مترس / که نترسد ز هیچ مُرده نباش
من نیم خرده‌گیر و خرده‌شناس / که ندارم ز خرده هیچ قماش
دور باشید از کسی که مدام / کفر آرد نهفته، ایمان فاش
چون نیم زاهد و نیم فاسق / از چه قومم؟ بدانمی ای کاش
چه خبر داری این دم از عطّار / تا قدم درنهی، بدین ره باش

(دیوان ۳۲۱ـ۳۲۲غ ۳۸۴)

مولانا

هَله، هُش دار، که در شهر دو سه طرّارند
که به تدبیر کلاه از سر مه بردارند
دو سه رندند که هشیاردل و سرمستند
که فلک را به یکی عربده در چرخ آرند
سردِهانند که تا سَر ندهی، سِر ندهند
ساقیانند که انگور نمی‌افشارند
یار آن صورت غیبند که جان طالب اوست
همچو چشم خوش او خیره‌کُش و بیمارند
صورتی‌اند، ولی دشمن صورتهااند
در جهانند، ولی از دو جهان بیزارند
همچو شیران بدرانند و به لب می‌خندند
دشمن همدگرند و به حقیقت یارند
خرفروشانه یکی با دگری در جنگند
لیک چون وانگری، متّفق یک کارند
همچو خورشید، همه روز نظر می‌بخشند
مَثَل ماه و ستاره، همه شب سیّارند
گر به کف خاک بگیرند، زر سرخ شود
روز گندم دروند، ارچه به شب جو کارند
دلبرانند که دل بر ندهد بی‌برشان
سرورانند که بیرون ز سر و دستارند
شکّرانند که در معده نگردند تُرُش
شاکرانند و از آن یار چه برخوردارند
مردمی کن، برو از خدمتشان مردم شو
زان‌که این مردمِ دیگر همه مردمخوارند
بس کن و بیش مگو، ارچه دهان پرسخن است
زان‌که این حرف و دَم و قافیه هم اغیارند
(کلیات ۲، ۱۳۳ غ ۷۷۵)

عراقی

مـن آن قـلّاش و رنـد بـی‌نوایم / کـه در رنـدی مـغان را پـیشوایـم
گـدای دُردنـوش مـی‌پرستم / حـریف پـاکـباز کـم‌دغایم
ز بـند زهـد و قُـرّایـی بـرستم / نـه مـرد زرق و سـالوس و ریـایم
ردا و طـیلسان یکسـو نـهادم / هـمه زنّـار شـد بـند قـبایم
مگـر خـاکـم ز مـیخانه سـرشتند / کـه هـردم سـوی مـیخانه گـرایـم
کـجایی سـاقیا؟ جـامی بـه مـن ده / که یک دم با حریفان خوش برآیم...
مـرا از درگـهِ پـاکـان بـرانـدند / به صد خواری، که: رند ناسزایـم...
امید از هرکه هست، اکنون بـریدم / فـتاده بـر درِ لطـف خـدایـم...
(کلیات ۲۴۳)

امیرخسرو

رنـدان پـاکـباز کـه از خـود بـریده‌انـد / در هرچه هست، حسـن دلارام دیـده‌انـد
خودبین نیند، زان همه چون چشم مردمند / روشندلند، از آن همه چون نور دیده‌انـد
چون رهروان ز منزل هستی گـذشته‌انـد / بی‌خویش رفته‌اند و به مقصد رسیده‌انـد
آزاد گشـته‌انـد بـه‌کـلّی ز هـردو کـون / وز جان و دل غلامی جـانان خـریده‌انـد
با غم نشسـته‌انـد و ز شـادی گـذشته‌انـد / از تن رمـیده‌انـد و بـه جـان آرمـیده‌انـد
از گـفتگوی نـیک و بـد خـلق رَسـته‌انـد / تا مرحبای [یی؟] از لب دلبـر شـنیده‌انـد
خسرو، چه گویی از خُم ساقی من گرت / جامی شراب ساقی وحدت کشـیده‌انـد؟
(دیوان ۲۶۶ غ ۷۹۷)

خواجو

مـنم آن رنـد مـفلس قـلّاش / که شدم در جهان به رندی فاش
آسـتان‌روب خـانهٔ خـمّار / مـهره‌گـردان حـلقهٔ اوبـاش
تشـنهٔ لعـل لعـبت سـاقی / کشـتهٔ چشـم شـاهد جـمّاش...
مـا گـدایـان خـانه‌پردازیـم / فـارغ از خـانه و بَـری ز مـعاش
زهد و تقوی خلاف مستوریست / تو برو مست گـرد و زاهـد بـاش
ملک هستی برون کن از دل تنگ / منظر پـادشاه و جـای قـماش؟...
(دیوان ۵۰۹، برگرفته از یک ترجیع‌بند)

ناصر بخارایی

خوشا وقت رنـدان هشیار مست / که با غصّه شادند و با نیست هست

به معنی بزرگ و به صورت حقیر — به همّت بلند و به مقدار پست
شب و روز مخمور خمر بلیٰ — ازل تا ابد مست جام الست
چو نرگس ز خوان فلکْ سیرچشم — چو غنچه ز ملک جهان تنگدست
به آزادگی سر کشیده چو سرو — ولی مانده در بندگی پای‌بست...
(دیوان ۱۷۷ غ ۴۹)

گفتنی است که در تمامی این اشعار، چنان‌که پیشتر ذکر شد، رندی نه به صورت مستقل بلکه همراه و همزمان با مشابهات آن چون قلندری، خرابی، خراباتیگری، قلاشی و غیره آمده، چنان‌که در آن روزگار مرسوم بود، برخلاف امروز که گرایش به سمت جداسازی رندی و تشکیل یک مکتب بدین نام است. رندی در این اشعار فقط به اعتبارهای خاص آن (که به‌شرح بیان شد) لحاظ گردیده است.

* * *

پایان‌بخش این گفتار، نظر و استنتاج کلّی این نگارنده است دربارهٔ پاره‌ای دگرگونیها در مصادیق رند و رندی از حدود سدهٔ هشتم به بعد بر مبنای متون شعری، اگرچه به‌نظر می‌رسد اثبات دقیقتر و تحقیقی‌تر قضیه (و یا ردّ آن) نیاز به بررسی و پژوهشی گسترده‌تر از این دارد، که امیدوار است صورت گیرد.

برای توضیح موضوع، نخست به خاطرتان می‌آورم که پیشتر درجات رندی و سیر و تحول معنایی آن را به سه مقوله تقسیم کردم، که خلاصه‌اش این بود: ۱. معنای کاملاً منفی اولیه، ۲. ستایش شاعر از خود به‌عنوان رند لیکن با حفظ و حضور مفهوم منفی کلمه، ۳. اوج عزت و اعتلای رند و نیز معنای این لفظ. این نگارنده برخلاف جمهور اهل ادب، که حافظ را نقطهٔ اوج رندی می‌دانند، گمان می‌کند که اوج عزّت و اعتلای آن در سدهٔ هفتم و عارفانی چون عطّار، شمس و مولاناست (چنان‌که دلایل و شواهد خود را نیز به‌تفصیل مطرح کرد.) امّا در سدهٔ هشتم، از برخی ابیات و مضامین (دقت کنیم: فقط برخی) برمی‌آید که رندی در این سده نه‌تنها برتری و اعتلایی نسبت به سدهٔ هفتم نیافته بلکه به‌اصطلاح «بفهمی نفهمی» اندکی هم از آن اریکه فرود آمده است. توضیح این‌که: به‌نظر می‌رسد شاعران سدهٔ هشتم (که در جای خود گفته‌ام که بیشترشان عرفانگرایند و نه عارف به معنای جامع آن، و تفاوتهای نگرش و شعرشان را با عارفان در این دفتر دیده‌ایم و باز هم خواهیم دید) در عین حفظ چهارچوب و

مختصّات کلّی و اصلی رندی، شاید هم از آنجا که می‌خواستند حرف تازه‌ای در این باب نسبت به گذشتگان بزنند، دانسته یا نادانسته و خواسته یا ناخواسته، اندک تغییرات و توسّعاتی در مصادیق رند ایجاد کردند که به‌طور کلّی در جهت عمومی‌تر، عینی‌تر، ملموستر و دسترس‌پذیرتر شدن آن و حتی شمول مصادیق آن به برخی افراد است که حتی گمان نمی‌رود به خاطر امثال مولانا و شمس نیز (که وصول به این خصلت والا آرزوی آنان بود) خطور کرده باشند. البته این عینی‌تر و متعیّن‌تر شدن قضیه به هیچ روی از قاعده‌ها و هنجارهای شعر عرفانگرا نسبت به عرفانی (که شرح داده‌ام) نیست بلکه خصلت و خصیصهٔ طبیعی شعرِ متمایل به عرفانْ نسبت به شعر کاملاً عرفانی است. شواهد آتی نشان خواهد داد که چرا می‌گویم رندی ظاهراً در سدهٔ هشتم تا حدودی تا سطح فهم افرادی به‌غیر برجستگان عالم معرفت پایین آمده و مصادیقی برای آن ذکر شده است که این نگارنده در سخن عارفان پیشگفتهٔ سدهٔ هفتمی به‌یاد ندارد. از سوی دیگر، و چنان‌که مشروح‌تر خواهم گفت، رند و رندی در اشعار حدود عصر صفویه در ایران و هند به‌طور کلّی و به‌وضوح از آن اوج و عروجی که در دستهٔ سوم دیدیم به دستهٔ دوم (و نه البته اوّل) نزول یافته است. پرسشی که از نظر بنده اهمیت بسیار دارد این است: آیا همین تغییرات رندی در سدهٔ هشتم (هر قدر هم که جزئی انگاشته شود) پیش‌درآمد دگرگونی مهم آن در سده‌های بعد نیست؟ آنچه در این باره منظور نظر نگارنده است فرایندی کلّی و تقریبی است، و نه مطلق و صددرصدی (که اساساً در ادبیات نمی‌توان سراغ جست). به دیگر سخن، در هر دوره‌ای و دیوانی مسلماً به نمونه‌هایی از هرسه دستهٔ یاد شده می‌توان برخورد، لیکن به گمانم هر فردی که به اندازهٔ کافی با متون شعری آشنایی داشته باشد با مرور آنها می‌تواند سیر کلّی رندی را از مرحلهٔ یکم تا سوم تا حدود سدهٔ هفتم، و آنگاه سیر معکوس آن را تا مرحلهٔ دوم در سده‌های متأخّر تشخیص دهد. همچنین با توجه به این‌که هر تحوّلی در این‌گونه موارد طبعاً نه ناگهانی و یکباره بلکه آرام و تدریجی است، گمان من آن است که مقدّمات قضیه، دست‌کم در شکل نخستینه یا خفیف آن، می‌تواند از حدود سدهٔ هشتم پدیدار شده باشد. اکنون که موضوع روشن شد نکته‌ای مهم و کلّی را در قیاس رند عارفان بزرگ سدهٔ هفتم با سدهٔ هشتم باید با پوزشخواهی از این صراحت و جسارت عرض کنم، بی‌ملاحظه از این‌که اصحاب عادت برنجند یا برآشوبند: اصل مقال و مقامْ مقایسهٔ رند و رندی از نظر عروج و علوّ جایگاه است و تأکیدی بر آنچه پیشتر نیز گفته‌ام: تمامی شعرای سدهٔ هشتم که از رندی سخن گفته،

رند را ستوده، خود را «رند» خوانده و بدان بالیده‌اند عموماً (به استثنای اوحدی، شاه نعمت‌الله و مغربی) اهل مدّاحی و صله‌گیری بوده‌اند. (البته حقیر از کسانی نیست که نطقهای غرّا در حسن یا قبح آن می‌کنند، و اگر هم سخنی در این باب داشته باشد باری جایش در اینجا نیست.) برخی از این شاعران هیچ حدّ و حرمت و حریمی هم در مدّاحی (برخلاف عبید و خواجه) نمی‌شناخته‌اند. مثلاً، چنان‌که در جای خود گفته‌ام، خواجو و عماد فقیه ابایی از مدح دو خصم خونی یکدیگر، ابواسحق و امیر مبارز، نیز نداشته‌اند. شواهدی متعدد هم از رند در اشعار بیشتر شاعران یاد شده داده‌ام که نشان می‌دهد چه مقام شامخی برای خود در عوالم رندی قایل بوده‌اند. امّا خودمانیم، آیا رندی این سنخ شاعران به راستی همان رندی عطار، مولانا و شمس است؟ وانگهی، کدام با حقیقت رندی و حال رند وفق می‌دهد؟ آیا رندی تنها یک مفهوم مقدّسِ منتزع از عمل و رفتار است؟ (که دیدیم نیست و دست‌کم یک جنبهٔ مهم آن به همین رفتار و کنش رند در جهان و جامعه بازمی‌گردد) پس به واقع در این میان چه چیزی تغییر کرده است؟ ببینید، من اصلاً نمی‌گویم کدام‌یک بهتر است بلکه سخن در اصول است، و ناگزیر می‌باید موضوع را روشن، یا شاید هم رندی را به دو گونهٔ متفاوت (مثلاً عرفانی و شاعرانه) تقسیم کرد. صاحبنظران عزیز، از شما یاری می‌جویم و می‌پرسم: چه باید کرد و قضایا را چگونه تعریف و توجیه کنیم؟ این کمترین که، به سهم خود و در حدود درک ناقص خود، کوشید تا رندی را تعریف و تبیین کند به راستی در تردید است که حدّ اعلیٰ و اکمل آن کدام است. آیا نباید بپذیریم که تاکنون با این‌همه کتاب و مقاله و حرف و حدیث از رندی حتی اصول و مِلاکها و مصادیق دقیق آن را مشخص و تجزیه و تحلیل نکرده‌ایم؟ من فقط در این حد می‌فهمم که الزاماً باید پاسخ دهیم که: آیا رندی این است یا آن؟ اگر بگوییم هم این است و هم آن، آیا با توجه به آنچه تابه‌حال گفته‌ام کوسه و ریش‌پهن نیست؟ به‌نظرم تنها یک راه سوم بیشتر وجود ندارد: بپذیریم که رندی به مفهوم والای آن نیز در طول تاریخ، چه از نظر مفهوم و چه مصداق، تغییراتی کرده است، و این درست همان چیزی است که مورد نظر بنده است و این سطور نیز در خدمت بیان آن.

اینک به شواهدی که از سدهٔ هشتم برگزیده‌ام و تفاوتهایی را با شعر عارفان بزرگ سدهٔ هفتم دربارهٔ رندی نشان می‌دهند بنگریم با توضیح ضروری دربارهٔ هریک.

۱. پیشتر گاهی صفت رند و مشابهات آن مثل قلندر، خراباتی و غیره در شعر شاعرانی چون سنایی و عطار به معشوق نیز داده شده و غرض از آنها معشوقی است

که همچون شاعرِ عاشقْ وارهیده از آداب و شعایر ظاهر، بی‌پروا و مضافاً زیرک و عیّار است. در سدهٔ هشتم هم بیش از پیش به معشوق رند برمی‌خوریم، با این تفاوت که آن عمق معنایی قبلی را کمتر در این اِسناد می‌توان دید بلکه غالباً مفهومی از قبیل لوندی و لاقیدی ظاهری و ناز و غمزه و اطواری از این دست از آن استنباط می‌شود؛ سیف فرغانی:

چو معشوق رند است و مَی می‌خورد   اگـــر عـــاشقی، پـــارسایی مکـــن

(دیوان ۲، ۱۶۲)

امیرخسرو:

به رندی و به شوخی و به صد ناز   دل از من برد و آنگه پـارسا شـد

(دیوان ۱۷۰)

و:

مستی و رندی و عاشق‌کُشی و شیوهٔ ناز   هرچه گویند، از آن تـنگ‌دهن مـی‌آید

(همان ۲۳۱)

۲. خواجو (که دیدیم تجلیلی تمام و کمال از رند دارد) در طعن بر اهل صـومعه تعبیری غریب از «عرفان» دارد و آن را خاص صومعه‌نشینان می‌داند:

به حال خود بگذار، ای مقیم صومعه، ما را

تو و عبادت و عرفان و ما و مستی و رندی

(دیوان ۴۹۸)

ظاهراً عرفان را در ساده‌ترین و سطحی‌ترین یا تک‌بُـعدی‌ترین مـفهوم آن دیـده (همردیف زهد و طاعت) و رندی و اخـوات آن را، کـه ایـن نگـارنده اوج عـرفان و حاصل اصلاح عیوب تصوّف دانسته، از عرفان جدا انگاشته و به اصطلاح خـرج دو چیز وابسته به یکدیگر را از هم جدا کرده است. به گمان من این‌گونه تعابیر به سـهم خود نمی‌تواند در فرود آوردن رندی از اوج و اریکهٔ خـود و عـمومیت دادن بـه آن بی‌تأثیر بوده باشد، به‌ویژه وقتی از زبان بزرگی چون خواجو شنیده شود.

۳. سلمان رندان را اهل های و هوی و قیل و قال توصیف می‌کند:

از های و هوی رندان، زاهد چه ذوق یابد

ایـن نکـته مست دانـد، هشـیار بـرنتابد

(دیوان ۱۳۶)

سخن در این است: اگر سلمان رند را به معنای منفی و نخستینه به کار بـرده بـود

حرفی نبود چون رنود و اوباش به واقع اهل های و هو و داد و قال و معرکه‌گیری هستند، امّا قصد او تجلیل از رندان مست و متأمّل و رازدان است. دیدیم رندان در شعر سدهٔ گذشته مردانی خاموش و فارغ از «حرف و گفت و صوت» و گم‌گشته در دوست و نهان از چشم خلق شناسانده شده‌اند. اکنون سلمان در تجلیل از رندانی از این سنخ، دانسته یا نادانسته، رند را به سمت عهد جاهلیّتش سوق می‌دهد. شاید او اگر هم قصد داشت تا از مثلاً پویایی و جنب و جوش یا صیت و آوازه و یا بی‌پروایی رندان سخن بگوید می‌توانست گزینه‌هایی بهتر از این تعبیر سخیف و کوچک‌کننده داشته باشد.

۴. سرانجام، می‌رسیم به خود خواجه. شکی نیست که رند حافظ به‌طور کلّی هنوز از آن اورنگ بزرگی و شکوه گذشته فرود نیامده و ابیات او پیرامون پادشاهی این خاکساران بر عالم و آدم و حکمروایی‌شان بر فلک و ستاره فراوان است، امّا معدودی از مضامین او در این باره اندکی فکر این کمترین را به خود مشغول می‌کند. امّا پیش از طرح اینها باید این نکته را بار دیگر خاطرنشان و بر آن تأکید کنم: حافظ، همچنان‌که در مقولات و موارد متعدّد دیدیم، یکی از هنرهای همیشگی و شناخته‌اش عینیت و قابلیت حسّ و لمس بخشیدن به امور ذهنی و مجرّد است. مرادم نه آن حدودی است که به هر حال سرشت و طبیعت شعر است بلکه چیزی است ورای آنچه دست‌کم در غزل پارسی می‌بینیم. این خصلتِ همراه و همزاد شعر او حکایت از قدرت و نبوغی غریب در اندیشهٔ شاعرانهٔ (دایانویای) وی دارد، چنان‌که در هر چیزی که وارد آن شد، از می، مطرب، شاهد، ساقی، خرابات، مضامین مغانه به‌ویژه پیر مغان (با وجود پیشینهٔ دیرینهٔ آن به‌عنوان موجودی درونی یا ذهنی یا اسطوره‌ای و غیره) و خلاصه تمام مفاهیمی که در شعر سمبولیک عرفانی از مفاهیم مجرّد به‌شمار می‌روند به همگی آنها حس و حرکت و حضور و عینیت و جان و جوششی بیش از دیگران بخشید تا همهٔ مخاطبان شعر او از عارف و عامی بتوانند جملگی آنها را در حوزهٔ دید و لمس و فکر و عمل و امیال و آمال خود ببینند. رند و رندی نیز از این قاعده بیرون نیست. به راستی در سابقهٔ سه‌قرنهٔ حضور رند در شعر تا عصر حافظ و حتی پس از او کدام شاعر توانسته است رند را تا بدین حد حیّ و حاضر و ظاهر در برابر چشم، و حتی تا بدین اندازه دوست‌داشتنی بنمایاند و بشناساند؟ آن رند آرمانی یا دست‌نایافتنی عارفان سدهٔ هفتم که گفتیم به‌نظر می‌رسد ورای این رند عینی و تا حدودی خودمانی و فهمیدنی و رسیدنی (با وجود دشواری و جانسوزی رندی) است. دیدیم که آن رند، با

آن‌که کسی چون شمس و مرید او از نظر این بنده واصل بدان بودند هنوز آرزوی درجاتی فراتر از آن می‌پروردند، اما رند حافظ تا بدین حد ناب و نایافتنی و مجرّد یا باری پهلوزننده به مجرّدات نیست. گاهی تا بخواهی دشواریاب است ولی نه آن‌سان که چنان روی فهم متعارف بشری سنگینی کند که شخص را از صرف فکر بر روی او منصرف کند و از آرزوی آن بازدارد. البته گاهی در شعر حافظ (همچون دیگر شاعران این سده) مفهوم عالی و دانیِ رند به تناوب جایگزین یکدیگر می‌شود و همین نیز به تصوّر حصول‌پذیری رندی کمک می‌کند، در حالی که این خصیصه را در شعر عارفان سدهٔ هفتمی، اگرچه نایاب هم نیست، ولی هرگز تا بدین حد نمی‌بینید. به تعبیری، حافظ حتی ناممکن‌ها را هم ممکن جلوه می‌دهد. به راستی کدام‌یک از حافظ‌خوانان است که، حتی در این روزگار عرفان‌گریز، نخواسته یا نتوانسته، حالا بگو درست یا نادرست، سزا یا ناسزا، بیش یا کم، خود را در جلد یا جوار رند و قلندر و خراباتیِ حافظ تصوّر کند؟ و آیا چنین تصوّری با خانوادهٔ رند و قلندر و غیره در شعر عطار و مولانا و حتی سنایی (آغازگر و پیشگام اوج و اعتلابخشی به این معانی) امکان‌پذیر است؟ بعید می‌دانم. اینها تنها خودشان یا همپایگان و همپیالگانشان می‌دانند که چه می‌گویند و می‌خواهند. در هر حال، این هم یکی از تفاوتهای آشکار شعر عرفانی با عرفانگراست، که در این دفتر سعی شده است تا با دقّتی در حدّ مجال و امکان بیان گردد. همچنین شاید بتوان بخشی از قوّت و شدّت این خصیصهٔ قابلیت حس و لمس و فهم و حصول رندی را در شعر حافظ به مخالفت او با تصوف مربوط دانست، بدین معنی که او به این طریق آنها را از انحصار تصوّف خارج کرده و به آنها عمومیت بیشتری بخشیده باشد. البته ناگفته پیداست که این عینیت و لمس‌پذیری رندْ مقوله‌ای است کاملاً متفاوت با کمال کیفی آن، که پیشتر ذکر شد.

باری، در شعر خواجه گاهی «رند» معنای لفظی و منفی خود را دارد، مثل مواردی که «رند شرابخوار یا شرابخواره» آمده یا با جوانی یا شباب، شراب و هوسناکی همراه شده، که طبعاً رندی را از مفهوم عارفانه‌ای که عرفای پیشین (و خود حافظ در ابیات متعدد دیگرش) برای آن قایل بوده‌اند دور یا منحصر به ایام جوانی می‌کند و یادآور سیره و شیوهٔ قشر اوباش همه‌فن حریف می‌شود، در حالی که رندی، مطابق تعریف عارفانه، مرحله‌ای تکاملی در حیات معنوی است، و نه ملازم با جوانی یا رهاکردنی در پیری؛ اگرچه این مضامین را بدین‌گونه نیز می‌توان توجیه کرد که کار ریا و رعونت زهّاد یا شیوخ صوفیان به آنجا کشیده است که می‌توان همین رَستهٔ مردم را بر سر آنان

کوفت و از ایشان به دلیل همین صفات مشمئزکننده‌شان برتر شمرد. اما سخن بر سر کلیت این دست مضامین او و جهتگیری و برآیند آنها در مجموع است. گذشته از اینها دو سه بیتی هم هست که می‌توان آنها را در شمار مضامینی خاص و نادر در زمینهٔ رندی دانست. بد نیست تأملی در این باب داشته باشیم:

زهد رندان نوآموخته راهی به دهیست
من، که بدنام جهانم، چه صلاح اندیشم؟

مراد از رندان نوآموخته ظاهراً رندانی نوپا یا تازه‌کار است که هنوز مایه‌هایی از زهد (مرحلهٔ مادون رندی) و شاید هم ظاهرسازی و یا ریایی دارند که ممکن است ملازم آن باشد (یعنی آنچه دقیقاً خلاف سیرهٔ رند است.) اگرچه رندی هم مثل بسی چیزهای دیگر می‌تواند دارای مراحلی باشد و یک جنبه از آن نیز لابد آموختنی است. اما این مضمون نشان می‌دهد که می‌توان رند بود و در عین حال، دست‌کم در برهه‌ای از عمر، بیش یا کم صلاح و تقوای آنچنانی یا حتی تقیه ورزید، امّا در عصر کمال و بلوغ رندی از تمامی اینها فارغ شد. در هر حال، قدری ناخالصی را در این رندان نوخانمان می‌توان دید، و حال آن‌که چنین خصیصه‌ای حتی در آن ابیاتی از خود خواجه که رندی را در جوانی روا و اولیٰ دانسته است دیده نمی‌شود. امّا من گمان می‌کنم «رندان نوآموخته» را از روی الگویی شبیه به «جوانان رند» در شعر عطار، و یا خود این بیت او ساخته باشد:

پیرا، بیا ببین که جوانان رند را　　　از بهر دُردیی چه مراعات می‌کنیم
(دیوان ۴۲۷)

ولی با وجود تشابه صورت، بعید می‌دانم محتوای این دو کاملاً یکسان باشد زیرا به‌نظر می‌رسد در بیت عطار صِرفاً جوانسالی رند لحاظ شده باشد و رسیدگی نیک‌اندیشانهٔ پیرتران به آنان در حدّ استعداد و ظرفیتشان، و نه چیزی چون صلاح‌اندیشی یا عدم خلوص رندان نوپا. عطار جای دیگر چیزی نزدیک به این را هم به صورت «رند ناتمام» و ناقص دارد، اما مراد او این است که رند وقتی «تمام رند» به‌شمار می‌آید که به دست دلدار کشته شود:

چو بر جانم زدی شمشیر عشقت　　　تمامم کن، که رند ناتمامم
گهی زاهد همی خوانند و گه رند　　　من مسکین ندانم تا کدامم
(همان ۳۸۹)

ضمن این‌که به دلیل وجود «زاهد» در بیت دوم، ممکن است که حافظ این مضمون را

نیز دیده و از آن بهره‌ای شکلی (و شاید هم محتوایی، مطمئن نیستم) گرفته باشد. در هر حال، دیدگاه حافظ و عطار در باب رندی تفاوتهایی دارد که پیشتر به‌عنوان تفاوت نظرگاه عارفان و عرفانگرایان مطرح شد.

ساقیا، می ده، که رندیهای حافظ فهم کرد
آصف صاحب‌قران جرم‌بخش عیب‌پوش

در غزلی مدح‌آمیز از رندیهایی که ورزیده (و نمی‌دانیم چگونه و از چه بابت) سخن می‌گوید. ظاهراً چیزی است میان شاعر و وزیر. آیا، مطابق بیتهای قبلی، کسی در برابر فرد نکته‌دان (شاید خود شاعر) لغز و نکته فروخته و مثلاً شاعر جلوی او درآمده و وزیر قضایا را دریافته؟ محتمل است، ولی این بنده بدون این‌که بداند چه گذشته است تنها می‌پرسد: رندی مورد نظر از چه سنخی و در چه سطحی بوده که یک مقام مملکتی و دنیوی (حالا هرقدر هم که چیزفهم و فرزانه باشد) بتواند آن را دریابد؟ فقط قدری بعید می‌دانم از آن نوع عالی و عالمسوز یا جانسوز («جانم بسوخت آخر در کسب این فضایل») بوده باشد، وگرنه وزیر و آن‌گونه رندی؟

و امّا گذشته از تمامی این تحلیلها و احتمالها، توجه حافظ در این باره نیز بیش و پیش از هرچیز به جنبه‌های شاعرانه و هنری است. خلاصه می‌کنم و فقط می‌پرسم: آیا از مجموع شواهد و مطالب ارائه شده نمی‌توان نتیجه گرفت که در سدهٔ هشتم، و با وجود انبوهی از معانی بلند و اوصاف والا از پدیدار رازآمیز رندی، این معنی اندکی (تنها اندکی) به جانب برخی انعطافها، زبر و زرنگی‌ها، تردستیها و ظرافتهای فهم‌پذیرتر نیز (البته نه در حدّ خصلت حقیر «مردرندی») متمایل شده است تا این خود آغازی و زمینه‌ای برای کاهش شأن و شوکت آن در سده‌های متأخّر باشد؟

با توضیحی دربارهٔ دگرگونی یاد شده در جایگاه رند در شعر حدود عصر صفوی در ایران و هند، گفتار را به پایان می‌برم.

حدیث این‌که شعر پارسی پس از رکود و تقلید و تکرار و ابتذالاتی که در سدهٔ نهم بر آن حاکم شد و آنگاه از سدهٔ دهم به بعد بر اثر کثرت تعداد شاعران و ورود شعر به اقشار فرودست و کم‌سواد جامعه مبتلا به عوامانگی در عرصهٔ اندیشه و زبان گردید موضوعی است دانسته و بی‌نیاز از بازگویی. به همین نسبت، تصوّف و عرفان نیز از این عارضهٔ عمومی عصر مصون نماند و معانی و مضامین عرفانی در شعر نیز غالباً صبغهٔ تقلیدی خام از گذشتگان به‌خود گرفت و از اصالت و روح ابداع و خلّاقیت سده‌های ششم تا هشتم به دور افتاد. شاعران به تصوّف و عرفان بیشتر به چشم

سرچشمه‌ای سرشار یا وسیله و دست‌آویزی آماده برای ساختن مضامین می‌نگریستند تا امری اعتقادی و عقیدتی، و از آنجا که کمتر دید و دریافتی ژرف از عرفان و آرمانهای آن وجود داشت مضامین مربوطه نیز یا جنبهٔ تقلید صرف از قدما می‌یافت و یا با درآمیختن به اغراض و انگیزه‌های معمول دنیوی صورتی دگرگون یا ممسوخ پیدا می‌کرد که بیشتر درخور عنوان «شبه‌عرفانی» بود و گاهی تناقضاتی آشکار با اصول و غایات آیین مذکور در آنها به چشم می‌خورد. ستیز با زهد و احکام شرعْ همچنان بخشی عمده از غزل این عصر بود، لیکن شاعران این عصر غالباً زهد و متعلّقات و ملازمات آن را نه چون گذشتگان به‌منزلهٔ منزل مادون رندی و عشق یا اساساً مرحله‌ای ضروری در تکامل معنوی بلکه به چشم عاملی مزاحم و مخلّ عیش و نوش و خوشباشی (که بر زندگی اکثر شاعران حکمفرما بود چنان‌که کعبهٔ آمال خود را در محیط عشرت‌انگیز و ثروتمند هند می‌دیدند) نگاه می‌کردند و طعن و تمسخر اهل زهد و دیانت از همین دیدگاه، غزل این عصر را انباشته است. چنان‌که پیشتر هم ذکر شد، شاعران برای راه و رسم زهدستیزی و عشرت‌دوستی خود عنوان «مشرب» را از تصوف عاریت گرفته بودند و به سعهٔ مشرب، که بیشتر به‌نظر می‌رسد پوششی برای تسامح و حتی اباحیگری ایشان از نظر کسب لذات و حظوظِ معمول بود، می‌بالیدند. بنابراین، رندی، قلندری، خراباتیگری و اخوات اینها در شعر این روزگار اغلب معنایی در همین حدود و حوزه دارد. باید گفت اگر در چنین اوضاعی رندی نیز مشمول کاهش شوکت و شکوه نمی‌شد شگفت‌انگیز می‌بود. تعاریفی هم که فرهنگهای پارسی (که می‌دانیم اغلب آنها در همین برهه تألیف یافته‌اند) از واژهٔ «رند» به دست می‌دهند، هم از سویی بیانگر تلّقی عمومی عصر از رندی است، و هم از سوی دیگر و به سهم خودْ مؤثر در ترویج این معنی. پیشتر اشاره‌ای به برخی از آنها به‌عنوان نمونه‌هایی از کلّ آنها کردم و دیدیم که برای «رند» فقط معنای زیرک و نیرنگباز و اوباش را به دست داده و ذکری از معنای مجازی یا همان مفهوم اعتلایافته نکرده‌اند، و گویی اساساً به چنین معنایی قایل نبوده‌اند. پیشتر گفتم که در این دوره مفهوم رند در اغلب شواهد در حدود مرحلهٔ دوم از سیر و تحول معنایی است بدین‌سان که شاعر در عین تفاخر به رندی خویش در برابر اهل زهد و قشر، این واژه را به گونه‌ای به کار می‌برد که کمتر نشانی از آن جایگاه والای رند دارد که در اشعار عرفانی یا عرفانگرای گذشته مشاهده می‌کنیم، یعنی گویی می‌خواهد بگوید: من رندم، رندی که از همان اراذل و اوباش و بدنامان است. در سراسر این دوره به‌نظر

می‌رسد معنای غالب همین است یعنی معنای فخیم و ارجمند آن را کمتر می‌توان یافت، و اگر هم بیابیم می‌توان گفت بیشتر تحت تأثیر قدماست تا هنجارهای موجود دوره. این نظر بر مبنای اغلب و اکثر و با توجه به سوابق مطالعاتی این نگارنده در متون شعر این دوره است، همچنانکه شواهد زیر نیز با مرور و تصفّحی مجدّد از برخی دیوانهای برهۀ مزبور حاصل شده، و امیدوار است علاقه‌مندان با بررسی دقیق، آماری و تحلیلی خویش گامی استوارتر را در این باره (خواه در اثبات و خواه ردّ این حکم) بردارند.

وحشی بافقی (ف ۹۹۱):

وحشی، اگر زکسوت رندی دلت گرفت

زهد و صلاح و خرقۀ پشمینه باقی است

(دیوان ۲۱)

عرفی شیرازی (ف ۹۹۶):

عرفی ار توبه زمَی کرد، نماند محجوب

توبۀ رند خرابات شکست‌آباد است

(کلیات ۳۰)

هم او:

ما ناز نیکنامی و عصمت نمی‌کشیم رندی حریف ماست که بدنام عالم است

(همان ۲۹۶)

محتشم کاشانی (ف ۹۹۹):

نمی‌گردم پشیمان گر ز غیرت خونت آشامم

که صبح و شام با رندان دُردآشام می‌گردی

(دیوان ۱۰۱)

غالب دهلوی (ف ۱۲۸۵) از پارسی‌گویانِ پس از روزگار گورکانی:

هند را رند سخن‌پیشۀ گمنامی هست

اندرین دیر کهن میکده‌آشامی هست

(دیوان ۱۴۴)

و امّا صائب تبریزی (ف ۱۰۸۶) را در این باره قدری متفاوت می‌بینم، بدین‌سان که رند را به تکریم ذکر می‌کند و رند او بی‌ارتباط با عوالم توحید و ترک ظاهر نیست. شاید بتوان دلیل این تفاوت تقریبی را این دانست که او یکی از فرهنگمندترین

شاعران سده‌های متأخر و بسیار مسلط بر ادب پیش از خویش است، اما باز تجلیل او از رندان معمولاً بدان اندازه که در عارفان سدهٔ هفتم و نیز ابیاتی متعدد از خواجهٔ شیراز سراغ داریم، یعنی اورنگ‌نشینان عالم فقر و شهسواران پهنهٔ معنی و معرفت، نمی‌رسد:

نشأهٔ بادهٔ توحید بر آن رند حلال
که بط باده کم از مرغ حرم نشناسد
(دیوان ۴، ۱۶۵۰)

سرِ دستی که فشاندند به عالم رندان
زاهدان در کمر سبحهٔ صددانه زدند
(همان ۱۶۹۶)

ادب عشق بر آن رند نظرباز حلال
که تماشای گُل از رخنهٔ دیوار کند
(همان ۱۷۰۷)

برید صبا پریشان گفت

خواجه را از نظر عرفان در گذشته چه می‌خواندند؟ ما باید چه بخوانیم؟ آیا وقتی خود چنین می‌گوید و مهمتر: وقتی شعرش سرشتی اینچنین آمیغی دارد، اساساً حصر او و شعرش به این یا آن لقب و صفت کاری درست و بخردانه است؟ این خود جلوه‌ای است از کلّ معمایی که غالباً ما، مردم این عصر، پدید آورده‌ایم و یا اگر هم چیزکی بوده چیزها از آن ساخته‌ایم، به گونه‌ای که پس از این‌همه بحث و نقد اقوال، هنوز تکلیفمان را در قبال یکی از زمینه‌های محوری شعر او نمی‌دانیم. پیداست اگر این مشکل برایمان حل شود شاید کمتر مشکل مهمی در تشخیص ماهیت کلّی شعر وی باقی بماند. نمی‌خواهم موضوع را زیاده ساده جلوه دهم به‌ویژه که فعلاً از کاهی کوهی ساخته‌ایم. امّا می‌پرسم: مگر می‌خواهیم در این زمینه نیز او را مستثنیٰ و تنها کنیم؟ مگر سرشت شعر او، تقریباً و با قدری تفاوت طبیعی و ناگزیر، همان سرشت شعر سعدی (در کلیت آثار شعریِ او) نیست؟ یا مثلاً ابن‌یمین، خواجو، ناصر بخاری، سلمان و امثال اینان؟ آیا اساساً او را جدا از کلّ جریان حکمت ذوقی ایرانی می‌انگاریم؟ لطفاً نگویید «نه، او چنین و چنان است» و مصادره به مطلوبهای پیدا و برساخته نکنید، که گوش این کمترین از این احکام پر است. بحث من هم در اینجا موضوعی و محتوایی است، نه بر پایهٔ شکل و یا ارزش شعری (که البته حدیثی دیگر است.) به دیگر سخن، امر را به مبالغاتی که شمایان یا همگنان پیشتر فرموده‌اید احاله نکنید.

و امّا استنباط پاسخ پرسش یاد شده از منابع حاوی احوال و نقد و داوری، مثل تذکره‌های شعر، کتب بلاغت و فن شعر و غیره، به دلیل غلبهٔ روح کلّی‌گویی و عدم دقّت و تمایز حدود معنایی در نعوت و القاب و اصطلاحات، کاری آسان نیست. در مورد تذکره‌ها و طرائق تصوّف و عرفان هم همین نوع مشکل مشهود است. مضافاً وقتی در این‌گونه منابع، گذشته از سعدی و حافظ، برخی شاعران همچون خاقانی،

نظامی، کمال اسمعیل و بابافغانی نیز جزو عُرَفا ذکر شده‌اند پیداست تعیین دقیق و درست جایگاه کسی چون خواجه از روی آنها میسّر نخواهد بود. تا آنجا که این نگارنده آگاهی دارد، در منابع سدهٔ هشتم و نزدیک به آن معمولاً حافظ را «عارف» نخوانده‌اند، امّا در زمانهای نزدیک به ما این عنوان کم‌کم بروز می‌یابد و در منابع متأخر معمول می‌شود. نظری اجمالی به چند منبع بیفگنیم.

در ماده‌تاریخ معروف حافظ، «چراغ اهل معنی» و «شمعی از نور تجلّیٰ» بیشتر ناظر به منزلت دینی اوست تا عرفان به اختصاص. میر سیّد شریف جرجانی (ف ۸۱۶) در صورت صحت انتساب این قول به او (چون به‌نظر عدّه‌ای مردود است) فقط شعر حافظ را «همه الهامات غیبی و حدیث قدسی و...» دانسته ولی لقبی چون عارف به او نداده است. (تذکرهٔ میخانه ۹۱). محمد گلندام نیز چنان‌که می‌دانیم در دیباچه‌اش همه گونه عنوانی برای او آورده ولی با همهٔ ارادت به وی نام «عارف» بر او ننهاده است. جامی (ف۸۹۸) که سخنانش را دربارهٔ شعر خواجه در بحث از لقب لسان‌الغیب در ذیل عنوان «من و تو محرم این راز نه‌ایم» نقل و تحلیل کردم، در نفحات و بهارستان از عارفانگی شعر او و موافقت آن با اهداف صوفیه حرف زده است بدون این‌که خود او را عارف نامیده باشد؛ هرچند صِرف ذکر حافظ را در یک تذکرهٔ عُرفا نیز نمی‌توان به‌منزلهٔ عارف دانستن او انگاشت، لیکن این نیز سندیت کافی ندارد زیرا در این کتاب، ذکر شاعرانی چون نظامی، امیرخسرو و امیرحسن دهلوی نیز، که نه عارف بلکه متأثر از عرفان بوده‌اند، آمده است. قطب‌الدین شیرازی (ف پس از ۹۳۰) ابیات حافظ را بارها به شاهد موضوعات عرفانی می‌آورد لیکن ذکری از او به‌عنوان عارف نمی‌کند. (نک. مکاتیب فارسی ۳۲، ۴۰، ۴۲، ۵۹، ۶۱، ۶۹ و غیره.) معصومعلیشاه (مق ۱۲۱۲) با وجود ستایش از محتوای عرفانی شعر حافظ، و نیز ذکر او در شمار اویسی‌ها، او را نه عارف بلکه با القابی چون «زبدهٔ ابرار» و «لسان‌الغیب» معروف و بیشتر «خواجه» می‌خواند. (نک. طرائق الحقائق ۲، ۴۸ و ۶۸۳.) معصومعلیشاه به‌نظر می‌رسد مثل برخی مؤلفان کتب طرائق صوفیه، در مورد کسانی که دست ارادت به پیری نداده‌اند یک انبان ویژه یا به قول حکما «بقعهٔ امکان» به‌نام «طریقت اویسی» داشته تا افراد فاقد پیر را در آن جای دهد، همچنان‌که نظامی را نیز جزءِ همین اویسیان دانسته (همان ۴۹) در حالی که شاعر گنجه‌ای تنها تعلق خاطری به تصوّف و عرفان داشته است و بس. معصومعلیشاه در تجلیل از جنبهٔ عرفانی شعر حافظ حتی کنایه‌ای گزنده متوجه عارف معروف، جامی، می‌کند: «راقم گوید که: اگر بی‌پیر چون حافظ توان شد، کاش

مولوی جامی هم پیر نداشتی.» (همان ۶۸۳) او، اگرچه هوشیارانه بر درک و دریافت ژرف حافظ از غایات عرفان انگشت نهاده، لیکن با همان هشیاری از ذکر لقب «عارف» به معنای مرسوم برای خواجه تن زده است. امّا چند دهه بعد، رضاقلی‌خان هدایت (ف ۱۲۸۸) هرچه لقب در عالم عرفان سراغ دارد در ضمن یک رشته اسجاع پرطمطراق نثار خواجه می‌کند: «فخرالمتألّهین [...] حکیمی است صاحب‌مایه و عارفی بلندپایه، از فحول محققین و از اماجد کاملین، صاحب علم‌الیقین [...] ولی ثابت نیست که نسبت ارادت به کدام کامل درست نموده [...] فی‌الحقیقه همگی اشعار دیوان آن جناب عارفانه واقع شده.» (ریاض العارفین ۲۸۶) چنین پیداست که در طی همین دو سدهٔ اخیر تغییراتی مهم در تلقیها نسبت به شأن عرفانی خود خواجه پدید آمده و ستایشها از عارفانگی شعر او به تمجید از شخص وی به‌عنوان عارفی کاملْ تغییر جهت داده است؛ ضمن این‌که نمی‌توان از این اشتباه و اغراق هدایت (و البته بسی همچون او) گذشت که «همگی اشعار» خواجه را با وجود این‌همه عناصر و مضامین غیرِ ـ و حتی مغایرِ ـ عرفان در اشعار وی مشمول تصوّف و عرفان دانسته است، که گمان نمی‌کنم سخافت این قول بر هیچ آدم مأنوس با شعر او پوشیده باشد.

نکته‌ای که از اقوال قدما در خصوص خواجه به‌طور کلّی برمی‌آید و نباید از توجّه بدان غافل شد این‌که: آنان تا سده‌های نزدیک به ما حافظ را فقط «اهل عرفان» می‌شمردند، یعنی با وجود عادت به ذکر القاب و تعارفات فراوان، علی‌الاصول فرق میان «اهل عرفان» و «عارف» را به‌طور معمول می‌شناختند، چیزی که شاید برای بسیاری افراد روزگار ما (که دعوی آشنایی با موازین دقیق نقد و تحلیل می‌رود) روشن نباشد. آنان می‌دانستند اگر حافظ را عارف بدانند آن‌گاه امثال عطار و مولانا را چه باید بخوانند. اما نتیجهٔ این خلط امروزیان نیز روشن است: افزایش مشکلات در تشخیص شخص و شعر خواجه از ناحیهٔ این دست افراد؛ اگرچه بنیاد این مشکلات از آن زمان نهاده شد که عده‌ای، به‌ویژه در شبه‌قارهٔ هند، شروع به تألیف شروح کذایی عرفانی و حتی تأویل عرفانی اشعارش، از جمله شعرهای غیرعارفانهٔ او، کردند.

اینک می‌رسیم به روزگار ما، یعنی عصری که شاهد بیشترین ضدّ و نقیض‌گویی از سوی نامورترین حافظ‌پژوهان دربارهٔ نسبت و ارتباط حافظ و شعرش با تصوّف و عرفان هستیم: برخی شعر او را داخل در ادب صوفیه دانسته و برخی دیگر منکر این نسبت شده‌اند. آیا با توجه به عینیت مضامین تصوّف و عرفان در شعر خواجه و نیز روشن بودن اشتراکات و افتراقات سخن او با اصول و مفاهیم این فرقه، تعیین تکلیف

و اخذ تصمیم در این خصوص کاری ناشدنی و حتی دشوار است؟ به زعم من خیر، بلکه با قدری دقیقتر و علمی‌تر نگریستن همگونیها و ناهمگونیها، پرهیز از برخی گزافه گویی‌های رایج و برخاسته از دوستداری خاطر خواجه می‌توان نسبت مذکور را با اطمینان یا دست‌کم دقتی نسبی تبیین کرد، اگرچه به هیچ روی نباید از متضادگویی‌های فراوان او در این ابواب نیز، که چه بسا طنزها و شطّاحیها و دوپهلوسرایی‌های وی آن را تشدید می‌کند، غافل شد، و البته به یک شرط مهمتر: این‌که همچون بسی زمینه‌های مربوط به شخص و شعر او میل به ساختن معمّا یا دست‌کم گنگ‌تر فرانمودن آن نداشته باشیم.

باری، در حالی که بسیاری اهل نظر، از غنی و بامداد و معین گرفته تا مرتضوی بر نسبت حافظ با تصوّف (به رغم مخالفت او با صوفی) و مناسبات شعر او با ادب صوفیه تأکید می‌کنند، زرین‌کوب اشعار او را جزو ادب صوفیه نمی‌داند. (از کوچهٔ رندان ۱۶۹) آیا جای شگفتی نیست که فردی با آن جامعیت اندیشه، تأثیر فراوان صوفیه و ادب ایشان را بر حافظ کمتر از آنچه هست برآورد می‌کند؟ اگر شعر او، آنچنان که زرین‌کوب قضیه را مطلق کرده، یکی از جلوه‌های شعر تصوّف (البته به معنایی وسیعتر که این بنده قایل است) نیست، اگر پیوندهایی فراوان و آشکار میان شعر او و ادب صوفیه وجود ندارد، پس چگونه از جامی سدهٔ نهمی گرفته تا معصومعلیشاه و هدایت سدهٔ سیزدهمی این‌همه بر این جنبه از شعر وی صحّه گذارده‌اند؟ آیا به راستی تنها با صوفی‌نمایی یا صِرف مضمون‌سازی می‌توان این‌گونه شهرت به هم رساند و به اصطلاح عوام «قاپ اهل تصوّف و عرفان را دزدید»؟ این درحالی است که مثلاً غنی در بحث از آثار و افکار و احوال حافظ، در کلیت کتابْ آن‌همه در بیان پیوندهای شعر خواجه با تصوّف و ادب آن کوشیده است، یا معین بحثی مبسوط با عنوان «تصوّف حافظ» دارد. (حافظ شیرین‌سخن ۳۹۷ـ۴۸۲) مرتضوی، البته به‌عکس زرین‌کوب و با مبالغه‌ای در این معنی حتی به ذکر برخی سلاسل و طرائق صوفیه که در منابع خود مدّعی انسلاک حافظ در طریقت خویش‌اند پرداخته است همچون سلسلهٔ ذهبیه و نقشبندیه. (نک. مکتب حافظ ۲۷۱ـ۲۷۳.) به‌نظر می‌رسد ایشان به نوعی عرفان درونی و اخلاقی و فارغ از نظامات تصوّف برای خواجه قایل‌اند، چنان‌که می‌نویسند: «حافظ از نقطه‌نظر اخلاقی عارفی کامل و واقعی محسوب می‌شود.» (همان ۹۳) این نگارنده، به‌رغم ارادت به استاد و کتاب، تصوّر می‌کند این سخن حتی با وجود قید «از نقطه‌نظر اخلاقی» خالی از اندکی بزرگنمایی نباشد. سخن

خرّمشاهی تقریباً در قطب مخالف این قول و همسان یا دست‌کم بسیار نزدیک به‌نظر زرین‌کوب است: حافظ «نه فقط از قید خرقه و فرقه و خانقاه، بلکه از قید طامات و شطح و از اصطلاح‌شناسی قراردادی صوفیانه هم آزاد است [...] آنچه در دیوان او هست گاهی تلمیحات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی است که با عناصر و مضامین و احوال دیگر آغشته است.» و سرانجام، داوری ایشان دربارهٔ جایگاه حافظ در عرفان (که تقریباً اعتقاد این بنده است): حافظ همه‌چیز (قرآن‌شناس، اهل فلسفه و کلام و سایر معارف) هست، اما «در درجهٔ اوّل و تحلیل آخر شاعر است [...] منتها چون ضریب هنرش بالاست و به قول خودش حکایت دل را خوش ادا می‌کند، پایگاه عرفانی‌اش از آنچه هست فراتر می‌نماید.» (ذهن و زبان حافظ، پیشگفتار، ده ـ یازده) من، گذشته از حکم اخیر، با داوریهای قبلی ایشان نیز کمابیش موافقم، مشروط بر این‌که در آزاد و برکنار دانستن خواجه از کلّ نظام و اصول و رسوم تصوّف مبالغت نورزند و از آن سوی بام نیفتند. وانگهی، چنانچه قصدشان احتمالاً یگانه و منفرد دانستن حافظ باشد، می‌توان پرسید: مگر جدا از شعر و غزل عارفان (خواه عرفان شاعرانه و ذوق‌آمیز و خواه وجه افراطی عرفان منظوم در پیروان مکتب تعلیمی و مدرسی) کدام غزلسرای خوش‌ذوق و زیباسرا از شمول حکم آزاد بودن از قیود و رسوم صوفیانه و خانقاهی (البته به‌طور کلّی یعنی نهایتاً با اندکی کمی و بیشی) خارج بوده است؟ و مگر اساساً اقتضای حکمت ذوقی و شاعرانه بنا بر غالبْ جز این است؟ در هر حال، به‌نظر این نگارنده این سخن زرین‌کوب که شعر حافظ اساساً داخل در ادب صوفیه نیست اندکی گزافه‌آمیز است. اگر مراد آن روانشاد شعر صوفیه به معنای اخص باشد پذیرفتنی است، لیکن اصل موضوع این است که حوزهٔ شمول ادب صوفیه گسترده‌تر و از نظر گوناگونی فراخ‌تر از آن است که آن را منحصر به شعر صوفیان و عارفان متعارف یا خانقاهی کنیم. باید به تفاوتهای آشکار و بسیار شعرِ صرفاً عقیدتیِ فرقهٔ خرقه‌پوشان با آنِ امثال سعدی و حافظ، و حتی متصوّفهٔ بی‌اندازه خوش‌ذوقی چون مولانای کلیات و عراقی، توجه داشت، و هرگونه حکمی بدون توجه به جذابیتهای شاعرانهٔ این طیف وسیع، مخاطره‌آمیز و یکسویه خواهد بود. من بدین‌سان بر آنم که شعر حافظ (سعدی نیز) مسلماً داخل در ادب تصوّف هست، لیکن از گونهٔ عرفانگرا، نه عرفانی (به‌ویژه از نوع سخن شیرین مغربی و شاه نعمت‌الله و همگنان) زیرا جلوه‌های تصوّف و عرفان در شعر عرفانگرا معمولاً بیش از هرچیز تابع روح ذوق و عواطف و تخیّل شاعرانه با بهره‌گیری هرچه بیشتر از

عناصر آفاقی از جمله بنمایه‌های حسّی است. همچنین به گمانم مخالفان نامیدن شعر حافظ درشمار ادب صوفیه شاید تحت تأثیر مخالفتهای شدید او با صوفیان‌اند و یا ناظر به دخول عناصری غیرِ (و گاه مغایرِ) تصوّف و معانیی چون مدح، مغازله، درج احوال زندگی شخصی، امور و رویدادهای عصر در شعر عرفانگرایان. در شق نخست، به گمانم به مخالفتهای خواجه با صوفی (نه لزوماً تصوّف) نباید بیش از حد دل نهاد و استناد کرد، چرا که او در صوفی‌ستیزی‌هایش هم غالباً لوازم ستیز را از خود تصوّف و مفاهیم و رسوم و مصطلحات صوفیانه اخذ می‌کند، درست همان‌گونه که عدّه‌ای برای بیان مخالفت خود با یک علم یا فنّ خاص ترجیح می‌دهند ملزومات خود را از همان علم یا فن به عاریت گیرند. به یک مثال از موارد بسیار زیاد آن در کلام خواجه بنگریم:

دریغ و درد که در جست‌و جوی گنج حضور

بسی شدم به گدایی برِ کرام و نشد

و:

چون صوفیان به حالت و رقص‌اند مقتدا

ما نیز هم به شعبده دستی برآوریم

که به ترتیب از گنج یا موهبت حضور، گدایی، کرام (شیوخ متصوّفه)، حالت، رقص و دست برآوردن، تماماً مربوط به صوفیان، بهره جسته است. حافظ در غیرمورد خلاف و انتقاد نیز به همین‌سان عمل می‌کند، و این به دلیل انس و عادت بسیار وی به معانی و تعبیرات صوفیان است:

صوفی صومعهٔ عالم قدسم، لیکن حالیا دیر مغان است حوالتگاهم

که برای بیان تنزّه و تعلّق خویش به عوالم آسمانی، باز از صوفی صومعهٔ قدس، دیر مغان و حوالتگاه، همه برگرفته از سنت و شعر تصوّف، مدد گرفته است. در مورد شقّ دوم و اساساً کلّ این مقوله، تصوّر می‌کنم با همین تقسیم دووجهی به شعر عرفانی و عرفانگرا، نمی‌گویم کلّ مشکل (که بسی بیش از اینهاست) ولی بعضی و بخشی را بتوان برطرف کرد (اگرچه با کوششهای آتی این نگارنده در روشن‌سازی مرزها و مصادیق این دو، امیدوار است مشکلی در این باب باقی نماند.)

در حضور پیر من

بحثهای طویل و ملال‌انگیز، اغلب همسان ولی گاه له و علیه، دربارهٔ پیر در حافظ و پیر حافظ، مباحث تبعی در باب خود پیر و شیخ، اوصاف و شروط او و... هـیاهوی بسیار برای هیچ بوده، زیراا کنون دیگر آن‌کس که از پیشینیان و اکنونیان هنوز نفهمیده که خواجه با وجود این‌همه سخن گفتن از پیر (شاید به نسبت تعداد اشعار، بیش از دیگر غزلسرایان) خودْ پیری نداشته همان خواجه حافظ شیرازی است؛ اگرچه شاید هنوز باشند کسانی که مثل آن طلبه که «هُوَ»ی مستتر را در کتابی دید و چـون چـیزی نیافت شروع کرد به خالی کردن آن نقطه و وقتی در صفحهٔ زیرین هم «هو» را ندید باز سوراخ کرد تا در سوراخ صفحات آخری بالاخره تصادفاً یک «هو» پیدا شد؛ طلبه با ذوق‌زدگی ارشمیدس‌وار از این کشف بدیع بانگ زد: پیداش کردم، لامذهب کجا هم مستتر شده بود! اینان هم مثلاً از پیر گلرنگ (شراب) می‌گیرند و مـی‌روند سـروقت عبدالصمد و امثال او و وقتی هم که بطلان پیر بودن اینها برای حافظ ثابت می‌شود باز غمی نیست چون سری به قطعات شاعر می‌زنند تا مطلوب را در یکی از معاصران او بیابند، و باز اگر نشد از اطلاعات بیرون دیوان و از نام متصوفهٔ عصرْ مراد می‌طلبند و... آه که چقدر دل‌آشوب است.

باری، شواهد حضرات را همگان باید از حفظ شـده بـاشند. پس تکـرار ایـن‌همه مکرّر را از من نخواهید چون اساساً در اختصار بـحث خـویش مـی‌کوشم. خـلاصهٔ قضیه: سخنان خواجه در این باره غالباً به فرمایش مضمون هر شعر است؛ گاهی پیر ضروری و لازم‌الاتّباع است، و گاهی هم پیران عصرْ معلوم‌الحال یا مـجهول‌الهـویّه. اغلب پیرهای شعر او تخیلی یا ذهنی و نمادین یا به قولی اسطوره‌ای هستند، چون پیر مغان، خرابات، طریقت مناجات، دردی‌کش، میخانه یا مـیکده، مـی‌فروش و... یـا از مقولهٔ تشبیه و استعاره، مثل پیرخرد، شیخ جام، خضر، مرغ سلیمان، گـاهی کـنایه یـا استعاره از شراب، همانند پیر گلرنگ، و یا مشبّهٌ‌بِه برای چنگ خمیده‌قامت. پیداست هیچ‌یک از این تشبیهات و استعاره‌ها و نمادها برای استنتاج فـردی واقـعی قـابلیت استناد ندارد. حالا باز عده‌ای ناآگاه از الفبای امر باز بگویند: پیر مغان یا طریقت و غیره فلان و بهمان کس است. آیا خواجه اگر پیری به معنای مصطلح داشت عجزی یا بیمی از اظهار نام او احساس می‌کرد؟ اساساً بدین نیز باید توجه داشت که اهل وسواس (که پیشتر حافظ را چنین نامیدم) معمولاً یا اصلاً مقتدایی را از افراد موجود بـرای خـود

نمی‌پذیرند یا در آن دست‌کم بسیار مشکل‌پسندند. روی آوردن امثال خواجه به پیران تخیلی یا نمادین نیز می‌تواند چنین خاستگاهی داشته باشد.

حافظ در خصوص ضرورت وجود پیر، کم سخن نگفته، لیکن در باب عکس آن حرفی صریح نزده و اشارات او دربارهٔ ناشایستگی پیران متعین و معاصر نیز کلّی و مجمل و بدون ذکر نام یا نشان است و تنها به مدد برخی آگاهیهای برونْ‌شعری و تطبیق موارد با دیگر متون می‌توان به اشخاصی چون شاه نعمت‌الله رسید، و یا به کمک استعارهٔ کنایی «شیخ جام» از طعن خواجه در حق احمد جام (اگرچه دربارهٔ زمان او و توجیه مراد حافظ بحث بسیار است) سخن گفت. در هر حال، کلّیّت نظر منفی و منتقدانهٔ او از ابیاتی از این دست برمی‌آید:

ما را به رندی افسانه کردند　　　پیران جاهل، شیخان گمراه

و یا از کنایاتی که به‌نظر من متوجه شیوخ عصر است، مثل «کرام» (۱۶۶/۳) و «هر سفله» (۳۶۶/۱۲).

و امّا این نیز هست که «پیر حافظ» در بسیاری مواردْ همان «حافظ پیر» است و او بسیاری از سخنان خود، به‌ویژه ایده‌های بلندتر خویش، را بر زبان پیرِ آفریدهٔ خویش می‌نهد.

گفتم که مضامین او دربارهٔ شیخ و پیر غالباً شاعرانه است. بر آن بیفزایم: بسیاری اوقات دوپهلویی یا بازی با لفظ «پیر» و «شیخ» و متعلّقات او مشهود است، مثل عنوان این بحث، که برگرفته از این بیت است:

آن کس که منع ما ز خرابات می‌کند　　　گو در حضور پیر من این ماجرا بگو

می‌بینید این عبارت از یک سو ظاهراً پیری مشخص را القا و برای او اثبات حضور هم می‌کند، لیکن از سوی دیگر وقتی به بیت دقت می‌کنید درمی‌یابید که به عکس، دقیقاً مراد شاعر همان پیر نامشخّص و ذهنی موجود در اغلب ابیات او در این باره است، یعنی پیری از مقولهٔ پیر «خرابات» (که در بیت آمده) یا پیر طریقت، پیر مغان و غیره. پیداست اگر آن را به معنای پیری واقعی و متعیّن بگیریم نقیض ابیاتی خواهد بود که دربارهٔ دلیل و رهبر نداشتن خود گفته است. بیت زیر نیز وجهی دیگر را از همین مقوله نشان می‌دهد:

به کوی عشق منه بی‌دلیل راه قدم　　　که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد

نخست به‌نظر می‌رسد از ضرورت قطعی پیر در سلوک سخن می‌گوید و ضمناً با بیان تجربهٔ شخصی می‌گوید که خود او بدون دلیل راه (لابد پیر) گام در این وادی

نهاده و به‌جایی هم نرسیده است. پس تا اینجا می‌توان بیت را صریح‌ترین سخن شاعر در مورد پیر نداشتن انگاشت. امّا نکته این است که اگر «دلیل راه» را پیری از مقولهٔ رایج، یعنی انسانی با ویژگیهای بایسته، بدانیم، مفاد بیت با بیتی دیگر از همین شعر تقریباً متناقض خواهد شد:

دریغ و درد، که در جست‌وجوی گنج حضور بسی شدم به گدایی برِ کرام و نشد

زیرا «کرام»، چنان‌که پیشتر ذکر شد، از نظر بنده و با توجه به ساختار کاملاً منسجم غزل، یعنی همان پیران و شیوخ عصر که خواجه به گفتهٔ خود بسیار به ایشان توسّل جسته ولی باز مطلوب را نیافته است. دلیل من این است: مگر چه کسی جز شیخ می‌تواند «گنج حضور» به دیگران بدهد؟ (فراموش نکنیم همین ترکیب نیز ایهام به دو معنی دارد: یکی حضور قلب گوینده، و دیگر گنج یا موهبت محضر پیران یا همان «کرام».) به این نکته نیز باید دقت داشت که، مطابق عقیدهٔ ثابت بنده، انسجام و جامعیت اندیشهٔ حافظ آن‌قدر هست که در درون یک شعر واحدْ سر رشتهٔ فکر به‌خلاف برخی هندی‌سرایان از دستش به‌در نرود و در یک گُله جا ضدّ و نقیض یا پرت و پلا حرف نزند. دلیل این‌که گفتم «تقریباً متناقض» همین است، زیرا می‌توان برای رهایی از تناقض درونْ شعری گفت: درست است که او به شیوخ به‌اصطلاح رو زده ولی باز به قول خودش و به هر دلیلی خیری از آنان ندیده و لاجرم اصلاً از خیر آنها گذشته و یا آنان به او «خیر و سلامت» گفته و وی را از سر خود باز کرده‌اند، و به هر حال بدون پیر مانده است. امّا پرسش دیگر این است: از کجا معلوم که «دلیل راه» حتماً شخصی عینی و بیرونی به‌نام پیر باشد و مثلاً مثل مرغ سلیمان یا هرگونه دلیل و راهنمای غیرشخص یا به عبارتی از مقولهٔ ذهنی یا نمادین نباشد؟ مگر دلیل و رهنما در عالم سلوک نمی‌تواند بسی چیزهای جز انسان باشد؟ به هر حال اگر این معنی را هم اختیار کنیم باز تناقضی میان این دو بیت پدید نمی‌آید. (ضمناً این را هم تذکّر دهم که در مباحث آینده و نیز شرح غزلها خواهید دید که تناقضهایی که عدّه‌ای به خواجه در درون شعری واحد نسبت می‌دهند تا چه حد نادرست و پندارین است.)

به گمانم نحوهٔ معاملت حافظ با پیر و متعلّقات و ملائمات او از همین مختصر روشن شده باشد، و این‌که در این باب با چه شقوق و شروط و اعتباراتی مواجه هستیم که گاه اخذ نتایج روشن را اگر نه ناشدنی، دست‌کم بس دشوار می‌سازد. بدتر از همه، استنتاجات شتابزدهٔ عده‌ای بدون التفات به انبوه این امور و مسایل است.

به هر روی، در کاربردهای «پیر» و «شیخ» در شعر خواجه به‌طور کلّی می‌توان

حکم کرد: هرجا که پای پیران ذهنی و درونی یا مخیّل و شاعرانه یا داستانی (چون شیخ صنعان) در میان است سراسر شایستگی و بزرگواری و مهرورزی است، لیکن آنجا که سخن از پیران واقعی، خواه معاصر خواجه و خواه گذشته (احمد جام)، می‌رود معمولاً با انتقاد و نظر منفی او آمیخته است.

جای این پرسش نیز هست: تناقضها یا دست‌کم تفاوتها و تغایرها در منظر و موضع حافظ در این باره ناشی از چیست؟ واقعیات موجود در باب پیران ناشایسته به‌ویژه در روزگار شاعر؟ یا به اصطلاح فرمایش مضمون هر شعر برای خود؟ به گمان من مطلق ساختن هریک از این دو، موجب خدشه در داوری است. بهتر است هردو را در بروز تناقضهای موجود دخیل بدانیم. نه می‌توان مدّعی صلاح کامل پیران شد، و نه معقول است که همهٔ سخنان خواجه را بدون توجه به موضع انتقادی او صرفاً حمل بر مضمون‌سازی کرد. به دیگر سخن، او نه می‌تواند وجود و سود شیخان را دربست و بی‌نقد و نظر بپذیرد، و نه قادر است از این منبع ذخّار مضامین چشم بپوشد.

و امّا دربارهٔ پیرتراشی برای حافظ، گمان نکنید فقط کار بیکارگان روزگار ماست. زین‌العابدین شیروانی نامی در ریاض السّیاحة بسیاری شاعران از جمله حافظ را از این موهبت بی‌بهره نمی‌گذارد. او در پیرسازی چنان پشتکاری دارد که قاضی نورالله، صاحب مجالس المؤمنین، در شیعه‌تراشی. خوب، اگر برای شاعران مورد نظر او همچون خواجه پیر راستین و دندانگیری پیدا نشد غمی نیست، چنته‌ای به‌نام «اویسی» یا «معروفی» (منسوب به معروف کرخی) هست تا شاعر را در آن بگنجاند، و مثلاً «مرغ سلیمان» (تعبیری شاعرانه) را به معنای یک پیر واقعی و مشخّص بگیرد. (دربارهٔ کتاب بنگرید به: پرویز خائفی، «شگفتی‌های انسان در شعر حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۹۵.)

خرّمشاهی در اندیشیدن حافظ به پیر، قایل به سه مرحلهٔ «مشخّص» و «مشهود» است: «الف. سرگشتگی و آرزوی یافتن دلیل راه؛ ب. پی بردن به لزوم پیر و تأیید این ضرورت [متن: صورت ـ م]؛ پ. یافتن و بلکه آفریدن پیری اساطیری به‌نام پیر مغان.» (حافظ‌نامه ۹۶) به گمان من سه مرحلهٔ ملحوظ ایشان گرچه بدین‌گونه که نوشته‌اند توالی منطقی دارد ولی در اشعار او ترتیب زمانی بدین صورت ندارد، در حالی که بحث و مرحله‌بندی ایشان بر پایهٔ زمانی است. ایرادی مشابه این نیز در بحث ایشان دربارهٔ گرایش اشعری حافظ و آنچه «عدول» از نظرگاه اشاعره خوانده‌اند گرفتم. (نک. ذیل عنوان «لطایف حکمی» ـ م) در مورد حاضر نیز ایشان از کجا چنین توالی و

ترتیب زمانی را استنباط کرده‌اند؟ این در حالی است که مثلاً در غزلی واحد «فتوی پیر مغان دارم و...» (۳۶۰) هرسه مرحلهٔ منظور ایشان بازتاب یافته است، بدین‌سان:

مرحلهٔ الف. دام سخت است، مگر یار شود لطف خدا... (که ایشان همین بیت را به شاهد همین مرحله آورده‌اند.)

مرحلهٔ ب. غنچه، گو تنگدل از کار فروبسته مباش...

مرحلهٔ پ. خود «پیر مغان» در مطلع. ضمن این‌که به گمانم ایشان هنوز پیر مغان را ابداع حافظ می‌دانند، در حالی که در حدود همین موجود ذهنی یا به قول ایشان «اسطوره‌ای» از دیر زمانی پیش در غزل شاعران به کار رفته است. (نک. بحث «پیر مغان» زیر عنوان «می مغانه بیار».) به گمانم غزلهایی دیگر هم می‌توان یافت که دو و حتی هرسه مرحله را یکجا در بر داشته باشد. همچنین بسیاری از شواهدی که ایشان در همان‌جا آورده‌اند ارتباط مستقیم یا کافی با اثبات یا نفی لزوم پیر از نظر خواجه ندارد. شاید بخشی از مشکل شواهد ایشان این باشد که می‌خواهند از ابیاتی که برحسب احوال و عواطف متغیّر سروده شده برای ترسیم یک نظام ثابت و منسجم فکری برای شاعر سود جویند.

هنوز حرف فراوان درباب نسبت خواجه و شعر او با تصوّف و عرفان با شما دارم.

جز وحشتم نیفزود

این را نه از زبان خودم، که از قول کسی می‌گویم که عزم یا دعوی ترسیم یک نظام منسجم از اندیشه‌های شاعری کند که دیوانش را می‌توان مجمع النقائض یا مجمع الاضداد خواند. چنین چیزی را من در تمامی متون ادب پارسی، بجز دیوانهای هندی‌سرایان، سراغ ندارم. بی‌تعارف، تقریباً هر فکری و حالی را که در شعر خواجه فرض کنید نقیض آن در همین شعر یافت خواهد شد. گمان نمی‌کنم که این معنی حتّی علاقه‌مندترین افراد به خواجه را در حیرت نینداخته باشد. در خصوص شخص مخلص، به هیچ روی حس حیرت ندارد، به دلایلی که به شرح خواهد آمد. اما وحشت؟ باز تصور نمی‌کنم جای وحشتی باشد. تا آخر این مباحث با من همراه باشید؛ خواهید دید وحشت نیست، زهر مهربان است و همچون دو ضدّ لطف و قهر معشوق، هردو نوازنده است چنان‌که به جد عاشقش خواهید شد؛ مرادم عاشق همین تناقضهای اوست چون خودش که عاشق سینه‌چاک کم ندارد. تناقض همیشه بد نیست، به‌ویژه از این دیدگاه که هنرمندی دردمندانه و صمیمانه هرچه بر زبانش آمده

بیرون ریخته است، بدون بیم از گرفتهای این و آن یا کوشش در دست‌چین کردن و موزاییک ساختن از ایده‌های جفت و جور با همدیگر. نخواسته که همچون برخی عارفان شاعر یا نویسنده، در مخمصهٔ تراژیک میان جسم و روح و میان عنصر خاکی و افلاکی، سرانجام گره داستان را به سود دومی بگشاید و از آنچه می‌بایست منجر به تصادم و فاجعهٔ تراژیک شود یک قصّهٔ خوش‌عاقبت از کار درآورد تا همهٔ دوگانگیها و ناسازیها سر از گریبان یگانگی بیرون کند. اعتدال و تعادل مزاج در عالم شاعری نیز همان بهتر که به دیگر نادرهٔ ادب ایران، سعدی، ختم شد، زیرا آنچه در شیخ حُسن بود اگر با خواجه تکرار می‌شد مضحکه‌ای بزرگ از کار درمی‌آمد. مگر گفتهٔ مشهور مارکس در هجدهم برومر لویی بوناپارت یادمان رفته که: هر پدیدار یا رویدادی دو بار در تاریخ پدید می‌آید، یکی به صورت جدّی و دومی کُمیک و کاریکاتور اوّلی؟

باری، برخی حافظ‌پژوهان نمونه‌هایی را از تناقضها به دست داده و درباره‌شان سخن گفته‌اند، البته با تفاوتهایی در چندی و چونی، از محمدعلی بامداد (حافظ‌شناسی ۳ـ۶)، زرین‌کوب (بیشتر به صورت تبیین زمینه‌های بروز تناقضات، جای جای در از کوچهٔ رندان)، تا عبدالعلی دستغیب (شاید مفصلترین بحثْ پیش از دفتر حاضر: حافظ‌شناخت ۹۹۳ـ۱۰۱۰) و دیگران. کوششهایی نیز برای رفع یا توجیه تناقضها و همچنین ارائهٔ راه‌حلها و روشهایی کلّی در جهت حلّ مسألهٔ تناقض از سوی غنی، معین، هومن، مرتضوی، دستغیب و خرّمشاهی صورت گرفته است. امّا آنچه از بحثهای صاحبنظران مذکور، و نیز از بررسیهای این نگارنده به‌طور کلّی برمی‌آید این‌که: بیشترینهٔ ناسازگاریهای مهم موجود یا در زمینهٔ تصوّف و عرفان در اشعار خواجه بوده است و یا میان اندیشه‌های حکمی و عارفانهٔ او. ضمناً مراد من از تناقضهای مهم، تناقض و ناسازگاری در اندیشه‌های ثابت شاعر است، و نه آنچه مربوط به احوال متغیر است یعنی مثلاً ستایش و به‌عکس، بدگویی او از شیراز و پارس، که صرفاً می‌تواند زادهٔ احوال و حبّ و بغض‌های مقطعی باشد و به هر حال با توجه به روحیات شاعرانه و سرشت شعر چندان اهمیتی ندارد. همچنین خواهم کوشید تا به‌جای تکرار و بازگویی مواردی که تاکنون مطرح شده است به طرح یافته‌ها و دریافته‌های خودم بپردازم تا در فصل بعدی بحثی جدید را بر مبنای بیان و دسته‌بندی راه‌حلهای ارائه شده از سوی پژوهندگان حافظ برای تبیین یا رفع و یا رفع و رجوع این ناسازگاریها بیاغازم. امّا ابتدا برای آن‌که نشان دهم با چه نظرگاه و میزانی به قضیه می‌نگرم متذکّر نکاتی می‌شوم تا چندی و چونی تناقضها در شعر خواجه برای خوانندگان روشن شود.

تناقض، مطابق یک تقسیم، بر دو قسم است: یکی میان ابیات و اجزای درون یک شعر واحد، که می‌توان آن را تناقض «درونْ‌شعری» خواند، مثل تناقضهای محتوایی یا موضوعی میان ابیات یا تناقضهای شکلی و صوری، مثلاً میان عناصر بیانی (صور خیال) یا بدیعی و غیره. دوم میان محتوی یا موضوع اشعار مختلف شاعر با یکدیگر، که می‌توان آن را تناقض «بین‌شعری» نام نهاد. از ارتکاب چنین تناقضی به دلیل سرشت شعر و شاعر در همه‌جای جهان گزیری نیست، اگرچه کمی و بیشی می‌پذیرد. امّا قسم نخست یا «درونْ‌شعری» را شاعران راستین و بهره‌مند از اندیشهٔ استوار و منسجم به‌طور معمول یا در شرایط عادی مرتکب نمی‌شوند. پیداست آنچه یک شعر واحد می‌خوانیم قطع‌نظر از طول و حجم آن است یعنی می‌تواند شامل شعری بس کوتاه در حدّ یک بیت یا یک دوبیتی و رباعی به بالا تا حدّ بس بلند، حتی در اندازهٔ کتابی حجیم باشد، مشروط بر این‌که بر روی هم یک واحد شعری انگاشته شود. (اگرچه تحقق این شقْ تعذّر عملی دارد) یعنی مثلاً دارای بخشهای کاملاً یا تقریباً مستقل (اپیزودیک) نباشد زیرا در حالت اخیر، بروز هرگونه تناقضی میان قسمتهای مختلف اثر به دلیل همین استقلال کامل یا تقریبی می‌تواند موجّه یا دست‌کم توجیه‌پذیر جلوه کند. مطابق این تعاریف و شروط، وجود تناقض در محتوای یک شعر، خواه کوتاه و خواه بلند، نشانه عدم جامعیت فکر شاعر و ناتوانی او در ضبط و ربط منطقیِ اجزای شعر تلقی می‌شود، و پیداست هرچه اثرِ شعری کوتاهتر باشد شاعر بیشتر و شدیدتر در معرض خرده‌گیری خواهد بود، مثلاً در خصوص تناقض در درون یک غزل می‌توان پرسید: این چگونه شاعری با چگونه اندیشه‌ای است که توانایی حفظ وحدت و انسجام فکری را حتی در یک شعر چندبیتی ندارد؟ درست از همین‌روست که عدم وحدت و انسجام در اندیشهٔ شاعر و میان محتوای اجزای آن، در عرف نقد ادبی عیبی مطلق تلقی و مشمول انتقاد می‌شود، و وقتی می‌گوییم «مطلق» بدین معناست که دیگر ربطی به سلیقه و پسند این یا آن فرد و قشر و قوم و خطّه یا زمان و دوره ندارد بلکه همه‌جا و همه‌وقت درخور خرده‌گیری (البته به همین اعتبار یعنی وحدت کلّیِ محتوی و موضوع) خواهد بود، هرچند از نظر این یا آن جزء از شعرْ بسی درخشان نیز باشد. به هر حال، آن عیب امری کلّی و بنیادین است ولی این یا آن ارزش در اجزای شعرْامری موردی و موضعی.

در تاریخ شعر پارسی، این نگارنده چنین تناقضی را به‌طور معمول در شعر هیچ‌یک از سخنوران راستین و بزرگ تا حدود سدهٔ هشتم سراغ ندارد، خواه در غزل

و خواه قوالب دیگر، چرا که همانندان عنصری، فردوسی، سنایی، نظامی، عطار، مولانا، سعدی و سرانجام خواجهٔ شیراز هرگز از نظر اندیشه (خواه به معنای مطلق و خواه اندیشهٔ شاعرانه) آنچنان ناتوان نبوده‌اند که وحدت و ارتباط میان محتوای ابیات و اجزای شعرشان گسسته گردد و در نتیجه گرفتار تناقض و تعارض شوند. البته امکان دستکاریها و تصرّفات دیگران را در اثر مفروض نباید نادیده انگاشت زیرا بسیاری از این‌گونه تصرّفات ممکن است به دلیل عدم‌آگاهی شخص تصرّف‌کننده و مشکلات مربوط به کتابت و استنساخ اثر موجب بروز ناهمگونی و ناسازی میان اجزای شعر و مآلاً عدم حفظ وحدت و تمامیت آن شود، که این مشکل البته باری را که بر دوش مصححان آگاه و ورزیدهٔ متون قرار دارد سنگین‌تر می‌سازد. به هر حال، و باز به گمان بنده، حافظ یکی از آخرین کسانی است که بنیاد شعر وی از حیث تمامیت و انسجام فکری سالم است یعنی با وجود تنوّع ساختاری غزلش توانسته بر اندیشهٔ موجود در شعرش آنچنان مهار بزند که دچار تناقض درونْ‌شعری نشود. امّا با گرایش غزل پارسی به سوی اوج استقلال اجزای شعر در مکتب و اسلوب معروف به هندی، زمینهٔ بروز برخی گسستگی‌های اندیشه‌ای در بعضی از اشعار این مکتب پدید می‌آید، چنان‌که شاعر گاه در درون یک شعر دوچار تناقض‌گویی از نوع مهم یعنی محتوایی می‌شود. (در بحث ساختار، زیر عنوان «همه جمعیت است آشفته‌حالی» نمونه‌ای گویا و روشن از این‌گونه تناقض از غزل صائب نقل و تحلیل خواهم کرد؛ به همان‌جا بنگرید.)

امّا حافظ، من به صراحت مدّعی می‌شوم که در هیچ‌یک از اشعارش یکچنین تناقض بیّنی وجود ندارد، مگر آن‌که ما مثلاً از دیدگاه عقیدتی، جمع میان عرفان و مدح را در غزلهای او تناقض بخوانیم، که این به هیچ روی مشمول تناقض واقعی نیست. اکنون خواهم گفت که تناقضهایی از نوع «درونْ‌شعری» که برخی حافظ‌پژوهان برای او برشمرده‌اند نوعاً از چه قرار و در چه حد از اعتبار است.

پژوهندگانی همچون بامداد، دستغیب و پورنامداریان تناقضاتی به او منتسب کرده‌اند که ناشی از برداشت نادرست خود ایشان است (این را به هیچ روی از جهت تعصب نمی‌گویم، چنان‌که در ادامهٔ مقال درخواهید یافت که من ابایی از قول به تناقض در مواردی که صادق می‌دانم ندارم.) از آنجا که در شرح غزلها به یکایک این موارد پاسخ داده و کوشیده‌ام تا دلایل برخی دریافتهای نادرست را به زعم خویش به دست دهم سخن را در اینجا مکرّر نمی‌کنم، لیکن از آنجا که اغلب این تناقضهای

ادّعایی را از مقوله‌ای واحد می‌دانم، ناگزیرم سخنی در باب کلیت قضیه بگویم تا تحلیل خود و ملاک و مبنای آن را برای خوانندگان بازگویم. ضمناً تناقضهای مورد نظر پژوهندگان یاد شده از نوع درونْشعری یعنی داخل ابیات یک غزل واحد است.

برای مثال، می‌گویند چرا شاعر در غزل ۱۳۷ یک جا می‌گوید «مباش بی می و مطرب» و در بیتی دیگر: ولی تو تا لب معشوق و جام مَی خواهی / طمع مدار که کاری دگر توانی کرد؛ یا در غزل ۴۴۴ در بیتی با ذمّ بادهٔ انگوری می‌گوید: رو که تو مست آب انگوری، اما در آخر غزل، خود باده طلب می‌کند: ساغر مَی طلب، که مخموری. حضرات میان دوسوهای مذکور قایل به تناقض شده‌اند و در حقیقت، میان دو گونه بادهٔ انگوری و عرفانی تناقض دیده‌اند. گفتنی است اگر میان اینها ضدّ و نقیضی باشد (که خواهم گفت که نیست) این تناقض شامل دو گونه شاهد، معشوق، مطرب، خرابات و غیره نیز در داخل یک شعر و از دیدگاه ایشان هم می‌تواند باشد. مثلاً پژوهنده‌ای می‌پرسد: در غزل ۱۲۴ چرا شاعر ابتدا می‌گوید «نیست در شهر نگاری که دل ما ببرد» ولی چند بیت بعد می‌ترسد که «آن نرگس ترکانه» علم و فضل چهل ساله‌اش را به یغما ببرد؛ اگر نگاری در شهر نبوده تا دل ببرد، این نگارِ دیگر کیست. یا در غزل مشهور ۳۴۹ چگونه می‌توان نور خدا را در خرابات مغان دید، و از این دست ایرادها. ملاحظه می‌فرمایید که کلّ این موارد از یک مقوله یعنی تضاد میان معنای حقیقی و مجازی به‌نظر این حافظ‌پژوهان است. (به همهٔ این ایرادها و تناقضهای ادعایی در ضمن شرح غزلهای مربوطه پاسخ خواهم گفت. پس در اینجا فقط به طرح کلیت امر می‌پردازم.)

ابتدا بگویم که من در حیرتم آیا اینان در شعر عرفانی به معنای اخص و در این‌همه متون و دواوین، مواردی بی‌شمار را از گرد آمدن دو معنای حقیقی و مجازی در شعری واحد ندیده‌اند که این‌گونه بی‌محابا سخن از تناقض میان این دو در این یا آن شعر حافظ می‌رانند؟ اگر چنین است توصیه می‌کنم مروری در اشعار به‌ویژه غزلهای سنایی، عطار، مولانا، عراقی، اوحدی و... بفرمایند تا برایشان روشن شود که هیچ‌گونه ضدّ و نقیضی میان دو گونه باده، معشوق، شاهد، خرابات و غیره وجود ندارد، و به عبارت دیگر، شاعر در درون یک شعرْ ممکن است هریک از اینها را یک جا به معنای حقیقی و جای دیگر به معنای مجازی یا عرفانی بیاورد.

حال جهت روشن شدن مطلب عرض می‌کنم که مطابق یک ملاک و میزان اصولی، تناقضْ الزاماً فقط میان عناصر محتوایی با یکدیگر قابل تحقق است، نه میان عناصرِ

شکلی با همدیگر، و یا میان عنصری شکلی با عنصری محتوایی. (می‌توان به‌جای محتوی و شکل از مصطلحات معادل آنها در زبانشناسی ساختارگرا نیز سود جست و به ترتیب گفت: ژرف‌ساخت و روساخت.) برای مثال اگر کسی در شعری به صراحت (نه با استفاده از عناصر شکلی یا روساختی) در بیتی بگوید فلان یا بهمان نوع باده (یا معشوق، شاهد، مطرب، خرابات و غیره) بد است ولی در بیتی دیگر عکس همان را ابراز دارد این تناقضی مسلّم و واقعی است. امّا اگر بی‌هیچ صراحتی یک جا بگوید باده خوب است و در بیتی دیگر بگوید نباید باده خورد، بی‌هیچ تردیدی و مطابق سنت شعر عارفانه میان دو معنای حقیقی و مجازی جمع کرده است. (حالا مختارید مطابق دیدگاه خودتان هرکدام را که اصل می‌گیرید مثلاً حقیقی بنامید و دیگری را مجازی، چون فرقی در نفس امر نمی‌کند.) به دیگر سخن، اگر شاعر مثلاً بادهٔ حقیقی را بد و نوع مجازی را خوب دانسته است، این یعنی درآمیختن عنصری محتوایی و معنایی با امری شکلی، که هدف آن هم ایجاد جذابیت شعری، ابهام شاعرانه و یا توصیف و پرورش محتوای اصلی مورد نظر در شعر است. کجای این تناقض دارد؟ چگونه می‌توان بدون توجّه به اصول بدیهی و الفبایی نقد و تحلیل ادبی به شاعری از این نظر تناقض بست؟ آری، نقد ادبی هم منطق خاص خود را دارد که ممکن است با منطق متعارف همخوانی نداشته باشد. به گمان من به مدد همین مِلاک می‌توان مشکل تمام دوگانه‌های حقیقی و مجازی یا محتوایی و شکلی و یا به تعبیر زبانشناختی: ژرف‌ساختی و روساختی از نوع یاد شده را حلّ کرد. مطابق نظر منتقدان بزرگ جهان، در یک شعر ممکن است تضادهایی میان عناصر شکلی با یکدیگر یا میان عناصر شکلی با محتوایی پیش آید، لیکن هرگز اعتبار و اهمیت تناقضها یا تضادهای محتوایی را ندارد و بروز چنین ناسازیهایی را نمی‌توان از مقولهٔ عدم جامعیت و انسجام اندیشهٔ شاعر دانست. (در شرح غزلها نمونه‌های ملموس دیگری را نیز از همین معنی خواهید دید.) در مورد آمیزش دو نوع بادهٔ انگوری و عرفانی در درون یک شعر هم با بهره‌گیری از هنجارهای شعر سده‌های هفتم و هشتم و نیز شعر خود خواجه (که بادهٔ عرفانی دارای غلبهٔ کامل و در حکم بنیاد نگرشهای روزگار است) می‌توان بادهٔ معرفت و عرفان را اصل انگاشت و قایل به این شد که شاعر از بادهٔ انگوری و قرار دادن آن در برابر گونهٔ عرفانی در یک شعر به‌منزلهٔ عنصری شکلی برای آفریدن ابهام و سایه‌روشن هنری سود جسته است. البته ممکن است باز عدّه‌ای به مقتضای باور و نگرش خویش عکس این را هم اراده کنند، یعنی انگوری را اصل و

عرفانی را امری شکلی بدانند، لیکن باز طبق همین قاعده نه تناقضی ایجاد می‌شود و نه تفاوتی در حکم مذکور، اگرچه هنجارهای غالب یاد شده آن را تأیید نمی‌کند.

مطلب مهم دیگر، که بی‌توجهی به آن خود می‌تواند علت بسیاری معضلات از جمله تناقضات ادّعایی یا پندارین باشد، شک کردن در نفس احوال و تجارب عرفانیِ هر کسی چون حافظ است. فکر می‌کنم بعضی از موارد یاد شده می‌تواند چنین خاستگاهی نیز داشته باشد و از این جهت نیز قابل تبیین است. وقتی مثلاً می‌پرسند نور خدا در خرابات چگونه می‌تواند دیده شود، گذشته از احتمال کمبود مطالعه در سنن حکمت ذوقی و شعر عارفانه، معلول شک در نفس حال شاعر نیز هست. تجربه‌ای عارفانه که شاعر بازمی‌گوید به‌طور کلّی یک گزارهٔ شطحی و تفکیک‌ناپذیر است مبتنی بر دیدن نور حق در خرابات. سخن در این است که ما گاهی در مورد تعبیر یک حالْ حرف یا تردید داریم، که این تردید برحسب مورد ممکن است درست یا نادرست باشد ولی نفس حقّ تردید انکارناپذیر است چون مگر می‌توان شاعر را همه‌جا و یکسره در نحوهٔ بیان و تعبیر تجربهٔ خویش مصاب دانست و از نقد تعبیر او پرهیز کرد؟ این در حالی است که شک در اصل حالْ موجب خبطها و خلطهای ناگفتنی می‌شود و اساساً ملاک و مبنایی برای توافق و نیز تحلیل باقی نمی‌گذارد. شاعر می‌تواند مدّعیِ داشتن هر گونه حال یا تجربهٔ عرفانی شود؛ ما به هیچ روی حق یا اجازهٔ تردید در تحقّق یا عدم تحقق آن حال را نداریم، لیکن گاهی سخن بر سر نحوهٔ بیان یک حال است، که ورود در این مقوله از این لحاظ که امری ادبی و بیانی است بیرون از اختیارات ناقد و تحلیلگر نخواهد بود. اما بدین نکته توجه داشته باشیم که کسی که می‌گوید چگونه نور خدا را در خرابات مغان می‌توان دید، در اصل تجربه شک می‌کند، که کاری نادرست و نارواست. استیس عقیده دارد در تجارب عرفانی باید بین خود تجربه و تعابیر مفهومی که از آن به دست داده می‌شود تمایز قایل شد. او حال عرفانی را با تجربهٔ حسّی مقایسه می‌کند و می‌گوید: همان‌طور که احساس چیزی است و تعبیر آن چیزی دیگر، میان تجربهٔ عرفانی و تعبیر آن نیز تفاوت هست بدین معنی که این دو، با آنکه کاملاً از هم جدا نیستند، ولی از همدیگر متمایزند؛ ضمن این‌که نه تجربهٔ حسّی و نه عرفانی، هیچ‌کدام هیچگاه به صورت محض یا فارغ از تعبیر نبوده است، لیکن او با تمایزی معقول بین تجربه و تعبیر آن نتیجه می‌گیرد که در خود تجربهٔ عرفانی تردید روا نیست، درست مثل تجربهٔ حسّی که شک‌پذیر نیست، اما تعبیر آن می‌تواند با اشتباه (مثلاً خطای باصره) همراه باشد.

(عرفان و فلسفه ۲۱ـ۲۲) اگرچه بحث استیس دربارهٔ عارف به معنای اخصّ است امّا به گمان این نگارنده تا حدودی شامل عرفانگرایانی چون حافظ نیز می‌شود. بنابراین در مورد او نیز بنا را بر همان اصل عدم شک در نفس تجربهٔ عرفانی گذارده‌ام ولی در باب تعبیر تجربه بحث و گاه چون و چرا کرده‌ام. امّا قید «تا حدودی» را از آن روی افزوده‌ام که شعر عرفانگرایان چه بسا با عناصری بجز عرفان نیز درهم می‌آمیزد. وانگهی، در مواردی در شعر حافظ چنان‌که خواهیم دید از تصوف و عرفان چونان وسیله‌ای برای خلق مضامین استفاده شده؛ مطالب گفتنی را در این باره از باب بحث دربارهٔ چگونگی تعبیر تجربه و این‌که تجربه در خدمت مثلاً مدح یا مضمون شعری قرار گرفته مطرح کرده‌ام، نه شک در خود تجربه. خواجه در غزل «دوش وقت سحر...» (۱۷۸) به بیان احوالی عارفانه به‌عنوان تجربهٔ مستقیم یا انفسی در حول گشایش دل و مشاهدهٔ تجلّی با لحنی که وجد عارفانه در آن موج می‌زند پرداخته است؛ چگونه می‌توان تحقق این حال را انکار یا در آن شک کرد بی‌آن‌که به تبعات آن دوچار شد؟ (حتی اگر در تعبیر و بیان آن احوال از دیگران الگوبرداری کرده باشد؛ نک. شرح همین غزل.) به راستی، اگر در تحقّق چنین احوالی تردید روا داریم چه سودی جز آشفتگی و سردرگمی بیشتر در قبال شعر دارد؟ از کجا مطمئن هستیم که فلان حال در اصل (نه در شکل شاعرانه) برای شاعر روی نداده و او فقط لفّاظی کرده؟ پیداست با این‌گونه تلقی انکارآمیز، فرزانهٔ معرفتمداری چون حافظ را یک آدم به اصطلاح هردمبیل، صرفاً مضمون‌باره یا فقط بهره گیرنده از آن به‌عنوان ابزار (هرچند جنبهٔ اخیر را، در جای خود و به اندازهٔ خود، یکسره از او نفی نکرده‌ام) یا چشم به دهان این یا آن عارف و شاعر معرّفی خواهیم کرد. این نیز اهانتی آشکار است در حقّ کسی که بسیاری از بلندترین و هنرمندانه‌ترین مضامین عرفانی را در سخن پارسی پدید آورده است. درست از همین روست که من غزل حافظ (و سعدی) را از بُعد تبلیغی و ترویجی تصوّف و عرفان هم حتی بسی موفّقتر از بسیاری عارفان شاعر می‌دانم.

اکنون با ذکر این مقدّمات و معیارها به طرح مواردی از تفاوت یا تناقض (هرچه بنامید) میان نظرگاهها و سخنان حافظ با راه و رسم متصوّفه می‌پردازم، با قید این‌که تمامی موارد را از میان امور محتواییِ (یا: ژرف‌ساختیِ) اشعار او برگرفته‌ام. همچنین پیش از ورود به این موارد، و به دلیل اهمیت شناخت زمینه‌های فکری شاعران عارف و عرفانگرا در تمییز شیوهٔ شعر این دو گروه، بحثی مقدّماتی خواهم داشت. البته به این تفاوتها جای جای و به تفاریق و برحسب مقوله در این دفتر اشاره کرده‌ام، لیکن با

توجه به اهمیت موضوع، آن را به صورت یکجا مرور و مطرح خواهم کرد.

۱. اساساً دید و نگاه شاعر به جهان هستی و آفاق، در شعر پارسی، پدیدآورندهٔ مکاتبِ (به قول غالب: سبکهای) ادبی بوده است. آنگاه که شاعرْ چشم یا ذهن خود را به تماشای جهان بیرونی می‌بُرْد یا اصل و مبنا را بر آنچه در بیرون وجود او جریان داشت می‌گذاشت مکتب خراسانی به‌وجود آمد و ترسیم تابلوگونهٔ امور آفاقی سرلوحهٔ کار قرار گرفت. اما آنگاه که این رابطه باشگونه شد و شاعرْ جهان بیرون را به درون آورد و آفاق را از آینهٔ دل و ذهن نگریست مکتب معروف به عراقی پدید آمد. (من عجالتاً با اصل قضایا کار دارم، نه تسمیه‌ها و تبیین‌های اغلب آشفته و غیرعلمیِ شعبه‌ای همواره جامانده و درجا زده به‌نام سبک‌شناسی). این دو، پایه و بنلاد مکاتب ادبی ماست، تا بعد برسد به امور و ویژگیهای سبکی، که البته فرعی بر همین دو اصل است و در حقیقت تابع آن دو. امّا این تمام قضایا نیست چو در درون این دومی نیز دو سنخِ محسوساً متفاوت قابل تمییز است: گروهی که به‌طور کلّی همه چیز جهان هستی را در وجود و دل خود می‌نگرد، برای جهان برون یا عرصهٔ حس و لمس بشری هیچ‌گونه اصالت و اعتباری قایل نیست، کلّ امور و رویدادهای جاری در جهان، از جمله زیباییهای آن، را هرگاه پای سنجش با احوال و واقعات درونی به میان آید کوچک و گاه مایهٔ تمسخر می‌انگارد، و تنها آن هنگام در نظرش ارزش و اعتبار می‌یابند که در حکم قطره‌ای باشند پیوسته به بحر حقایق ازلی ـ ابدی. عین را به ذهن بدل می‌کند و زمین و تمامی مائده‌ها و مواهب آن را آسمانی. این گروه را عارفان شاعر می‌خوانیم و شعرِ (اینجا: غزلِ) آنان را عرفانی. سنایی، عطار، مولانا، عراقی، مغربی، شاه نعمت‌الله، انوار و غیره این سنخ کلّی را تشکیل می‌دهند. اما یک جهان تفاوت هم در میان اینها هست. مثلاً غزل عطار در سنجش با مولانا کم‌حس و حیات جلوه می‌کند زیرا بر روی هم کمتر از او از بنمایه‌های حسی و آفاقی بهره می‌گیرد تا بیشتر روح در آن جریان و حرکت داشته باشد تا حس و لمس. امّا همین حس و لمس در غزل مولانا، اگرچه بسیار نیرومند (حتی از مهمترین شاخصه‌های آن) است، لیکن این حس و لمس نه برای این است که چیزی را حس و لمس کنی و عین را معتبر بینگاری بلکه درست مثل بازیچه یا هر شئ جذابی است که شناگری ماهر (شاعر) از اعماق دریا به کودکی نه چندان آشنا با شنا که بر کناره ایستاده نشان می‌دهد تا بدین وسیله کودک را به درون دریا بکشاند تا شنا در اعماق را به او بیاموزد، اگرچه بسی دشوار و زمانگیر باشد این آموزش، همین و بس. به هر حال غزل مولانا از این حیث کارایی بیشتری از آنِ

عطار دارد، اگرچه شعر در نظر کلّ اعضای این گروه در نهایتْ وسیله‌ای است برای پیشبرد همین آرمانهای مکتبی. باز زنهار که غزل لطیف و سرشار از رمز و راز عطار را هم با نظم‌وارهٔ مالامال از مفاهیم و مصطلحات انتزاعی تصوّف در مکتب مدرسی و تعلیمی امثال مولانا شیرین مغربی، شاه نعمت‌الله، شاه قاسم انوار و... (که البته از برترین عرفایند) همبر نگذاریم چرا که غزل اینان کمتر بهره‌ور از همان مایه‌های شاعرانه و همان میزان بنمایه‌های حسّی و آفاقی است و کارایی وزن و قافیه‌اش هم بیشتر در این حدود است که کُدها (همان آموزه‌های اصطلاحات و مفاهیم صوفیانه) از یاد مخاطب یا متعلّم نرود.

به هر حال، شعر این گروه بیانگر همه چیز نظام تصوّف از اصول نظری، مفاهیم، آداب و مصطلحات آن و همچنین اخلاق حاصل از آن است، یعنی این‌گونه شعر، دربست در خدمت تصوّف و اهداف آن است. اما گروه دوم، در عین این‌که همگی تحت تأثیر نظام تصوّف و عرفان (حالا به هر میزان) قرار دارند، نه‌تنها به جهان هستی و آفاق و اعیان آن بی‌اعتنا نیستند بلکه غزلشان بیشتر عرصهٔ حس و لمس است و به امور و احوال و حادثات و زیباییهای جهان نیز نگرنده و گاه نگرانند. بیشتر در طلب آن‌اند که راه درست حس و لمس کردن را به‌نظر خویش به مخاطب بنمایانند تا او نیز از این خوان بی‌دریغ بهره گیرد (و البته یغما نکند، تماشاگر جمال‌بینِ گونهٔ سرخ سیب باشد، نه چیننده و گاز زنندهٔ آن). اینان در حقیقت اینچنین فرهنگ و فرهنگ‌سازی را مدّ نظر قرار می‌دهند. (به قول سعدی: ما تماشاکنان بستانیم، یا: سیب سیمین برای چیدن نیست.) شعر این گروه را، که تعدادشان بسی بیش از گروه نخست است، عرفانگرا می‌خوانم، درست به همین دلیل و با همین ملاک. سعدی و حافظ شاخص‌ترین در این گروه‌اند، که با وجود تفاوتهای ریز و درشت اندیشه و اسلوب سخن، به‌طور کلّی غزلشان از یک تبار است. باز تأکید می‌کنم: با همهٔ تأثیرات هنگفتی که غزل این دو از تصوف و عرفان پذیرفته و به‌رغم همین اشتراک با گروه نخست، از آن روی که در شعر بیشترین بها را به عرصهٔ حس و لمس می‌دهد به اصطلاح کمتر آبشان از این نظر با آنان در یک جوی می‌رود. ملاحظات شکلی هم در غزل این دو بالاترین جایگاه را دارد. یکی از مهمترین تفاوتهای این دو گروه در تعهّد آنان به تصوّف و عرفان دربرابر رسالتی است که اینان در قبال شعر و هنر برای خود قایلند. به دیگر سخن، اینان بیش و پیش از هرچیز شاعرند و هنرمند. هم از این‌روست که برترین درجه از تناسب و تعادل عناصر محتوایی و شکلی را باید در غزل اینان سراغ جست.

باری، حافظ (چون سعدی) به زیباییهای اینجهانی یا برونی، خواه چونان پرتوی از آفریدگار و خواه از این دیدگاه که نفس زیبایی امری ایزدی است، به هیچ روی بی‌اعتنا نیست، گو این‌که این هردو غالباً زیبایی و نیکی (حُسن صورت و سیرت) را با هم و در وابستگی به یکدیگر می‌نگرند. حتی در اشعار عارفانهٔ این دو توجه به عوالم برونی نیز اهمیت دارد. ترکان، لولیان، بازارهای محل جلوه‌گری اینان، شاهد، مطرب و... جملگی دارای اصالت و عینیت خاصّ خودند. یکی از مشکلات در تفسیر و تحلیل غزلیات این دو همین تعیّن و اصالت و اعتبار بیرونی این زیباییهاست و تردیدهایی که برمی‌انگیزند، در حالی که چنین مسئله‌ای در خصوص شعر عارفان وجود ندارد. خوانندگان ما می‌دانند که در باب غزل سعدی نیز بسی تردیدها و بگومگوها در این ابواب وجود دارد. (هرچند این نگارنده هرچه در این زمینه می‌دانسته در سعدی در غزل بیان داشته است.)

نمونه‌ای از جلوه‌های جمال که در شعر حافظ دارای عینیت و تشخّص بشری است چنان‌که ذکر شد لولیان‌اند، شیرینکارانی که با تمامی ویژگیهای واقعی کولیان در شعر او حضور می‌یابند، از جمله با چاک گریبانی که شاعر نگریستنی به آن را با هزار خرقهٔ پرهیز عوض نمی‌کند (۲۶۰/۲). حال در برابر این تصویر عینی و محسوس، به تصویری کاملاً معقول و ذهنی از لولیان در غزل مولانا بنگریم، که کلّ تفاوت میان نظرگاه شاعر عرفانگرا و شاعر عارف را بازمی‌گوید:

نک بهاران شد، صلا، ای لولیان!   بانگ نای و سبزه و آب روان

با خواندن مطلع، گمان می‌کنیم که از سنخ همان لولیان خواجه است، لیکن شاعر بی‌درنگ ما را از این اشتباه بیرون می‌آورد تا دریابیم که لولی مولانا در اینجا نه کولیان پرسه‌زن در بازارهای شیراز یا مقیم بیابانهای پیرامون آن بلکه صرفاً به معنای عارفان گرمرو و عیاران چالاک در راه حق است، همچنان‌که آن را بارها به همین معنی به کار برده است:

لولیان! از شهر تن بیرون شوید   لولیان را کی پذیرد خان و مان؟

(کلیات ۴، ۲۳۴ غ ۲۰۰۹)

می‌بینید فرق تا چه حدّ است؟ انگیزهٔ مولانا از ارائهٔ تصویری که بدواً محسوس می‌نماید تنها بیان بیقراری و تپش و تحرّک درون خویش است که به لولیان سرگشته و لامکان مانده است. ارتباط یا شباهت لولیان ذهنی مولانا با لولیان واقعی تنها در این حد است که او هرگونه فکر یا واردِ قلبی را که شوخ، دل‌انگیز، گریزان و گریزپا (مثل

لولی) است به این نام می‌خواند. آیا اساساً سنخیتی میان ایـن لولی و لولی واقـعی و بیرونی حافظ هست؟ جالب توجه است که تمام ابیات بعدی غزل مولانا نیز تنها حول پوچ و بی‌معنی دانستن رویدادها و پدیدارهای بیرونی (از جـمله هـمان زیـباییهای موردنظر سعدی و حافظ) است، چنان‌که در آخر هم می‌گوید:

هر کسی را کاین غزل صحرا شود   عیش بیند زان سوی کون و مکان

که پیداست بیان امری مجرّد و ماورایی است و بس. توضیح این‌که: مولانا صحرایی صرفاً قلبی و درونی را در مقابل صحرای واقعی که کولیان در آن آواره‌اند پدید آورده و ما را به تماشای همین عـوالم عـرفانی و عـیش جـاودانـی و آنـجهانیِ مـوجود در جلوه‌های جمال جان جهان فرامی‌خواند.

یکی دیگر از ایده‌های بنیادین تصوّف، فقر به مفهوم عرفانی آن است، یعنی نفی مطلق تـملّک از انسـان، اعـم از دارایـیها و وابسـتگیهای بـیرونی و درونـی. قـضا را بی‌ارتباط به جمال نیز نیست چنان‌که در مـتون تـصوّف بـارها از «جـمال فـقر» یـاد می‌شود. (نک. ح ۴۰/۱۰.) بی‌تردید شاعرانـی چـون سـعدی و حـافظ بـارها از فـقر عارفانه نیز سخن گفته‌اند، امّا حافظ عرفانگرا جای جای از فقر واقعی و ملموس هم حرف زده و گاه بانگ برداشته است. (پیشتر در ذیل عنوان «هـمین گـناهت بس» بـه اندازهٔ کافی بحث کرده‌ام.) امّا آیا حتی یک بار دیده‌اید که عارفانی چون عطار، مولانا، عراقی، نعمت‌الله و... از این گونه فقر شکوه کنند؟ برعکس، به فقر دنیوی مـی‌بالند. بسی شایان توجه است که مولانا «فقر» را هم در خواب (یا واقعه، به معنایی در همین حدود، یعنی حالت ازالهٔ حواس و یا رؤیای صادقه) می‌بیند و مفهومی کاملاً ذهنی و انتزاعی از آن به دست می‌دهد:

فقر را در خواب دیـدم دوش، مـن   گشـتم از خـوبی او بـیهوش، مـن
از جـمال و از کـمال لطـف فـقر   تا سحرگه بوده‌ام مـدهوش، مـن...

(نک. کلیات ۴، ۲۳۷)

و پیداست هیچ نسبتی با آن ناداشت و تهیدستی که گـاهی حـافظ آن را بـا پـوست و استخوانش لمس می‌کرده است ندارد. ملاحظه می‌کنید که در غزل مولانا دو فرایـند عکس یکدیگر مشـهود است: درونـی و مـعنوی کـردن امـور بـیرونی، و بـرونی و محسوس جلوه دادن احوال و یافته‌های درونی، امّا چنان‌که رفت، جنبهٔ اخیر معمولاً تابع و فرع اوّلی است.

باورمندی حافظ (و سعدی) به زیباییهای جهان بیرونی، به خودی خود با کلیت

توجه به پدیدارهای برونی و آفاقی مرتبط است، از جمله حساسیت و نگرانی خواجه نسبت به رویدادها و دگرگونیهای محیط و مملکت، که پیشتر درباره‌اش سخن گفتم. (ذیل عنوان «مکان و زمان در سلوک شعر») این در حالی است که صوفیه معمولاً توجه به امور سیاسی، اجتماعی و تاریخی را مایهٔ تفرقهٔ دل و گاه مضحکه می‌دانند. (کاری با برخی فرقه‌های صوفیه همچون جوریّه، حروفیه و نقطویه، که زیر پوشش تصوّف به مبارزات سیاسی نیز می‌پرداختند، ندارم.) به هر حال، متصوّفه به‌طور کلّی خود و غایات خویش را فوق این امور و احوال و آنها را عواملی بازدارنده از آرمانهای عرفان می‌انگارند. جنگها، دگرگونی دودمانها و سامانهای حکومتی و حتی هولناک‌ترین کشتارها و ویرانیها را چیزی بجز مایهٔ عبرت و تدبّر در کاروبار جهان پیر و بی‌بنیاد، یا همان ادب‌آموزی از بی‌ادبان تاریخ، نمی‌دانند، بگذریم از این‌که یورشی سهمگین از گونهٔ مغولان را نشانهٔ خشم خدای بر بندگان دنیادوست یا هیابانگی بیهوده بر سر دنیای دنی می‌خوانده‌اند. پیشتر (ذیل عنوان یاد شده) نمونه‌ای را از بی‌اعتنایی مولانا در قبال نفس واقعهٔ هائلهٔ مغول نقل کردم. اینک به نمونهٔ گویای دیگر از همین نگرش بنگریم:

واقعه‌ای بدیده‌ام، درخور لطف و آفرین

خیز معبّر الزّمان، صورت خواب من ببین

(کلیات ۴، ۱۳۰ـ۱۳۱ غ ۱۸۳۹)

می‌گوید:

دور کن این وحوش را، تا نکُشند هوش را

پنبه نهیم گوش را، از هذیان آن و این

بعد معلوم می‌شود آنچه او «هذیان آن و این» (به لحن تمسخر) خوانده یکی از کشتارهای موحش تتار است و تاریخ آن را هم پنجم ذی‌قعدهٔ ۶۵۴ ذکر می‌کند (به حدس این نگارنده باید واقعهٔ ورود سپاه مغول به سرکردگی بایجوخان به آسیای صغیر و شکست غیاث‌الدین کیخسرو ثانی و قتل و نهب آن یغماگران باشد.)

می‌بینیم که غم و دغدغهٔ مولانا در درجهٔ نخست نه از آن است که «وحوش» آدمها را می‌کشند بلکه «هوش» (جمعیت و تمرکز خاطر عرفا) را از میان می‌برند؛ پس می‌باید با پنبه در گوش کردن از تفرقهٔ دل و درون دوری جست. در بقیهٔ ابیات نیز چارهٔ کار را در بی‌اعتنایی به این‌گونه امور وقت‌آشوب دانسته است. در برابر، به خاطر داریم مثلاً موضع سعدی را در یورش مغولان به پارس، ستایش از تدابیر اتابکان در

رفع خطر این قوم از این ایالت و سکنهٔ آن، و نگرانی و حساسیتی را که شیخ در قبال کارهای این قوم (البته در زیر چهرهٔ ظاهراً آرام) نشان می‌داد؛ به همین‌سان اندوه ژرف خواجه را از «سَموم» قهر و توحش سپاه تیمور، که «عزیز نگینی» (احتمالاً شیراز) را «به دست اهرمنی» کرد. آری، حساسیت عرفانگرایانی چون سعدی و حافظ به این‌گونه رویدادها سبب شد تا این احوال و تبدّلات، ولو به صورت کلّی و اجمالی، بر صحیفهٔ سخنان آنان ثبت شود، امّا عارفانی مثل مولانا از آنها تنها جنبه‌هایی را برداشت کردند که ملائم با عوالم و خَلَوات دل و درونشان بود. غم و شادی و هیجان و ملال این عرفا هم به‌تمامی برخاسته از همین حوزهٔ علایق مکتبی ایشان است و از همین نظرگاه معنی و اعتبار می‌یابد، و حال آن‌که گسترهٔ علایق و دلبستگیهای عرفانگرایان به تناسب وسعت هرآنچه در میدان نگاه آنان قرار دارد بسی بیشتر و بشری‌تر است. تأثیراتی هم که عرفانگرایان از تصوّف و عرفان برای شعر خویش اخذ می‌کنند کاملاً گزینشی و دلخواه یعنی در بالاترین درجهٔ التقاط است و همچنان‌که پیشتر گفته‌ام بیشتر از مقولهٔ اخلاق حاصل از عرفان است تا دیگر آموزه‌های آن، یعنی غالباً مبتنی بر نگرش عاشقانه به جهان و مخلوقات، خلوص و صفا، ارادت، فروتنی و خاکساری، بردباری و کم‌آزاری است. عرفانگرایان اگر هم ذکری از اصول، آداب، اوراد و اعمال (مثل اعتکاف و چله‌نشینی، ماجرا کردن صوفیانه، برخی کشف و شهودها و غیره) بکنند، اگرچه نفس اعتقادشان به این امور را نمی‌توان منکر شد، لیکن احتمال بهره‌گیری از آنها را برای خلق مضامین شعری نیز باید ملحوظ داشت.

۲. مفهوم مکان نیز از تفاوتهای مهم شعر حافظ (و سعدی که با او اشتراک نظر دارد) با شاعران متصوّف و عارف است. چگونگی ظهور و کاربرد این عنصر در اشعار عرفانگرایان نیز همچون موارد پیشگفته، برخاسته از حوزه و گسترهٔ علایق آنان است. بدیهی است که مکان از مشخّصات یا تعیّنات جسم است، چیزی که نگرش عرفانی اساساً از آن بیزار است، زیرا اصالت و اعتباری از خود ندارد. به دیگر سخن، مکان هر جسم، از جمله انسان، اعتبار خود را از مکین یعنی جسمی که آن مکان را اشغال می‌کند می‌گیرد، که خود آن جسم نیز پیداست عنصری مادّی و از غواسق برزخی و به تعبیری اهریمنی است. در شعر عرفانی به معنای دقیق با مکانْ چنین برخورد می‌شود، بدین‌گونه که همانند هر چیز دیگر جهان مادّی مشمول انتزاع می‌شود تا تعیّن واقعی مادی از آن سلب شود و بدین‌سان شایستگی ورود به عرصهٔ

معنی و حقیقت را بیابد. برای مثال، وقتی مولانا در غزل معروف خویش خود را نیمی ز «ترکستان»، نیمی ز «فرغانه» می‌خواند مطابق همین اصل عرفان به هیچ روی ناظر به دو مکان به این نامها نیست بلکه باید گفت ذکر مکان اساساً به قصد نفی مکان و مکانیّت است، و در حقیقت مفهوم بیت این است که من (عارفِ واصل) فراتر از مکان (زمان هم) هستم و خاستگاهی الوهی و آسمانی دارم. روح مطلق چگونه محدود و محاط به مکان می‌تواند شد؟ نیز اگر تبریز بارها در کلیات شمس آمده دلالت بر شهری با ویژگیهایی که می‌شناسیم ندارد، زیرا آن نیز به گونه‌ای از مقولهٔ انتزاع است بدین‌سان که در نظر مولانا تبریز تنها به اعتبار حضور شمس مفهومی قدسی و داخل در جهان حقایق مورد نظر عارف شاعر ماست؛ بنگریم:

تبریز را کرامت شمس حق است و او

گوش مرا به خویش کشیدن گرفت باز

(کلیات ۳، ۷۳)

که بیتْ خود همه‌چیز را با «کرامت شمس حق» بازمی‌گوید و نیاز به توضیحی اضافی نیست. بنابراین، ذکر مکان در چنین شعری یا تنها نمادی عرفانی و از مقولهٔ حقایق منزّه از ماده است و یا در نهایت به اعتباری از آن دست که گفتم قداست یافته است. محال است که یک عارف کاملْ مکانی را که تجرّد و تقدّس نیافته باشد بستاید، از خوبی آب و هوا و غیره‌اش یا خاطرات خوش (یا ناخوش) خود از چنین جاهایی سخن بگوید و آن را به شعر عرفانی‌اش راه دهد، مگر به همان شرط، یا این‌که آن را در شعری که جز به قصد عرفان گفته باشد یاد کند، که این هم اوّلاً امری است متفاوت و ثانیاً در مورد چنین عارفانی کمتر مصداق و سابقه دارد. به نمونه‌ای از نفی مکان در سخن مراد مولانا نیز بنگریم: «او گوید که پسر فلان، متابعِ تَوریزی [= تبریزی ـ م] بچه‌ای شد. خاک خراسان متابعت خاک تبریز کند؟ او دعوی صوفیی و صفا کند، او را این قدر عقل نباشد که خاک را اعتبار نباشد [...] آخر مراد پیغامبر(ع) چگونه مکّه باشد؟ که مکّه از این عالم است و ایمان از این عالم نیست [...] آن وطن حضرت خداست که محبوب و مطلوب مؤمن است.» (مقالات شمس ۱۳۸ـ۱۳۹) که گویای همه‌چیز است.

امّا در برابر این مکانِ به حقیقتْ لامکان، برداشتی یکسره متفاوت یعنی واقعی، محسوس و ملموس را در شعر عرفانگرایان می‌بینیم؛ در غزلهایی از سعدی، که من عارفانگی آنها را مسلّم می‌دانم، شیراز و پارس مکانهایی است که همگی می‌شناسیم یا

دیده‌ایم و حس و لمس کرده‌ایم، مسکن زیبارخان از لولیان و غیر لولیان، محیطی گرم و پرجوش و خروش و شور با بازارهای پرآی و رو، هوای دلپذیر و گلهای دلاویز. شیراز با آب رکنی، مصلیٰ، کوه الله‌اکبر و غیره در غزل سعدی و حافظ حضور واقعی و زندهٔ خود را دارد، بدون کنایتی به چیزی.

تا تو منظور پدید آمدی، ای فتنهٔ پارس

هیچ دل نیست که دنبال نظر می‌نرود

و همراه با ابیاتی عارفانه از این‌گونه:

ترک دنیا و تماشا و تنعّم گفتیم

مِهرِ مُهریست که چون نقش حجر می‌نرود

(غ ۲۶۶)

به این اعتبار، شاید حتی بتوان گفت که مفهوم عارفانگی در شعر عارفان و عرفانگرایان، دست‌کم از برخی جهات، متفاوت است.

در غزلی دیگر، بی‌تردید از عرفانی‌ترین غزلها:

در پارس که تا بوده‌ست، از ولوله آسوده‌ست

بیم است که برخیزد از حُسن تو غوغایی

(غ ۵۱۱)

که ابیاتی دارد که عرفانی‌تر از آنها تصوّرپذیر نیست، مثل:

یا چشم نمی‌بیند، یا راه نمی‌داند

هرکو به وجود خود دارد ز تو پروایی...

گویند تمنّایی از دوست بکن، سعدی

از دوست نخواهم کرد جز دوست تمنایی

که حافظ در این بیت، بی‌تردید از بیت اخیر تأثیر گرفته است:

فراق و وصل چه باشد؟ رضای دوست طلب

که حیف باشد ازو غیر او تمنّایی

نیز شیراز: باز در غزلی کاملاً عارفانه از سعدی:

خرّم آن بقعه که آرامگه یار آنجاست

راحت جان و شفای دل بیمار آنجاست...

آخـر، ای بـاد صـبا، گـر گـذری مـی‌آری
سوی شیراز گـذر کـن، کـه مـرا یـار آنـجاست
(غ ۴۹)

با ابیاتی مسلماً عرفانی همچون:

سعدی، این منزل ویران چه کنی؟ جای تو نیست
رخت بـربند، کـه مـنزلگه احـرار آنـجاست

باز به‌یاد آوریم که حافظ در این غزل عرفانی‌اش نیز از سعدی متأثر شده، اگرچه ردیف «آنجاست» را به پرسش «کجاست» بدل کرده است (بسیاری واژه‌ها هم در دو غزل مشترک است):

ای نسـیم سـحر، آرامگـه یـار کـجاست؟
مـنزل آن مـه عـاشق‌کش عـیّار کـجاست؟

شاید برای شما نیز چون من جالب تـوجّه بـاشد کـه خـواجهٔ شـیراز نـیز دقـیقاً همین‌گونه برداشت را از مکان در غزلیات خود به‌کار گـرفت، نـه بـرداشت و شـیوهٔ عارفانی مثل مولانا را. در غزلی که یکی از عرفانی‌ترین اشعار اوست شیراز را با همان تعیّن و تشخّص خاصّ خویش، چونان معدن حسن و مسکن حوران شیرازی به کار برد، شیوه‌ای که در جاهای دیگر نیز بر آن پویید:

شـیراز مـعدن لب لعـل است و کـان حسـن
مـن جـوهریّ مـفلسم، ایـرا مشـوّشم

ملاحظه می‌کنید کـه هـیچ چـیز خـودبه‌خودی یـا تـصادفی نـیست بـلکه نـحوهٔ به‌کارگیری مکان نیز در شعر مولانای عارف و سعدی و حافظ عرفانگرا برخاسته از اصول اندیشه و جهان‌بینی هرکدام است. آفاق عارفانْ ذهنی و انـفسی است ولی آنِ عرفانگرایان غالباً عینی و ملموس و یا آمیزه‌ای از هردو.

سرانجام، در این باره که مکان در نظر عرفاحجابی برای وصول بـه حـق است، از شیخ اشراق بشنویم: «ابوطالب مکّی [...] که در حقّ پیغمبر ما (ص) می‌گوید در بـاب وجد و خوف: اذا اَلْبَسَهُ اللهُ اَزالَ ترتیبَ العقلِ عنهُ و رَفَعَ عنهُ الکَونَ و المکانَ. گفت: در حال وجد، مکان از پیغمبر برمی‌داشتند...». («لغت موران»، مجموعهٔ آثار فـارسی شـیخ اشراق ۲۹۶).

۳. عرفا اصطلاحی دارند معروف به «نفی خواطر». خواطر در برابر واردات قلبی،

عبارت است از هرآنچه از منشائی غیر الهی یعنی با خاستگاهی حسّی و نفسانی یا به هر حال دنیوی بر دل سالک فرود آید و موجب تفرقهٔ آن شود. هر خاطری از این نمط طردکردنی است. بخشی مهم از این خواطر، خاطرات گذشته در زندگی آدمی است یا احلام و آرزوهای آینده. توجیه نامطلوب بودن این دو آن است که هر چیزی کـه در ظرف ماضی و مستقبل قرار گیرد و بازدارنده از حال یا وقت عارف باشد می‌باید بـه یکسو افگنده شود، چراکه این هردو بر پایهٔ عدم قرار دارد و عارف را نمی‌زیبد که دل و ضمیر به عدم مشغول دارد. اگر سنایی می‌گوید:

عارفان در دمی دو عید کنند　　　عنکبوتان مگس قدید کـنند

نظر به همین دارد که عارف درحال می‌زید و لذا در هر دم و بازدم خود عـیدی تـازه دارد، برخلاف آنان که در خاطرات گذشته زندگی هدر می‌دهند، که شاعر این کار را به مگس خشک کردن عنکبوت مانند کرده است. (نک. ح ۱۷۱/۶.)

حال بنگریم به شعر حافظ (و سعدی) که بسیاری از امور و احوالی که از حـیات عادی و بیرونی آنها در شعرشان بازتاب یافته از مقولهٔ همین خواطر و خاطرات است. مگر درکلام خواجه کم دیده‌ایم مثلاً یادکرد خاطرات گذشته را اعم از نیک و بد و یا امیال و آمالی که برای آینده می‌پرورد؟ مراد البته هرآن چیزی است که جدا از حـوزهٔ عرفان و معنویت و آرمانهای والای فرزانگانی چون اوست. تأثرات او از اشخاص و امکنهٔ مختلف، توجه یا ورودش به بسـیاری امـور و رویـدادهـای مـعمول عـصر و محیط، ستایشها و نکـوهشها، درگـیریهایش بـا ایـن و آن (مـقصود افـراد واقـعی و مشخص است، نه فرقه‌های مسلکی و عقیدتی)، برآورده شدن یـا نشـدن ایـن یـا آن خواست و درخواست و آرزوی او و... نظایر اینها از نظرگاه عارفان، جملگی از جملهٔ خواطر است. کلیت این مجموعه نیز، خواه کم باشد و خواه بیش، از تفاوتهای نوعیِ شعر عرفانگرایان با عارفان است. مولانا بارها از یاد گذشته و آرزوی آیـنده چـونان خرافه و مهمل سخن گفته است. امّا سعدی، هرچند بر آن است که:

جز یاد دوست، هرچه کنی، عمر ضایع است
جز سرّ عشق، هرچه بگویی، بـطالت است
(غ ۵۵)

و حافظ، اگرچه می‌گوید: نیست بر لوح دلم جز الف قامت دوست... اما سـعدی در غزل گهگاه و حافظ بسیار، سخنانی جز یاد دوست یا «حال» عارفانه نیز دارند. ضمناً این مقوله با آنچه پیشتر گفتیم نیز اشتراک سنخی دارد از جهت همان توجه و علاقهٔ

شاعران عرفانگرا به آفاق و امور و احوال عادی و واقعی حیات.

۴. به گمانم از آنچه تاکنون دربارهٔ نسبت و رابطهٔ شعر خواجه با تصوّف و عرفان گفته‌ام به‌خوبی برمی‌آید که عقایدم در این باره در حدود میانه و به دور از افراط یا تفریط بوده است، یعنی نه مثل برخی پژوهندگان اساساً رابطهٔ شعر او را با ادب صوفیه منکر شده یا زیر سؤال برده‌ام، و نه چون گروهی برای هر واژه یا گزارهٔ وی معادلی در مفاهیم و سنن و مصطلحات تصوّف جستجو کرده‌ام. اکنون از گروه دوم، که به اقتضای همین نگرش خویش چندان به جهات و جوانب زندگی واقعی و معمولی او بدان‌گونه که در شعرش نمایان است کاری ندارند، می‌پرسم: به راستی در کدام‌یک از متون شعر تصوّف و عرفان (به معنای اخص) به اندازهٔ شعر حافظْ روح جوشش و کوشش و پویش حیات و علاقه به خوب و خوش و هموار گذرانیدن همین حیات خاکی و شخصی و عادی (غمها و دغدغه‌های فراوان آن، که پاره‌ای را گفتم، به کنار) مشاهده می‌کنید؟ این چگونه دیدگاهی است که می‌کوشید تا از حافظ هم موجودی منزوی، منفعل، یکسره سر در گریبان تفکّر عارفانه و فارغ از دنیا و مافیها بسازید در حالی که در کنار برخی از همین تفکّرات و علایق او در حول و حوش تصوّف، جای جای نشانه‌هایی از شوق به زندگی و لذات کالبدی، همچون همهٔ ما، از شعرش بیرون می‌تراود؟ شکی نیست که هیچ دردمند اندیشه‌مندی نمی‌تواند چون مردم لذّتجوی بی‌خیال زیست کند و به قول عبید «المتفکّر: تنها». (کلیات ۳۲۳) امّا نظرگاه تنزیهی شما در باب حافظ به‌نظر می‌رسد دانسته یا نادانسته به سمت انکار روح حیات‌دوستی او گراییده است. چرا برای وی حقّی از مقولهٔ انسانی زیستن و استیفای خوشیها و شادیهای حیات‌گذرای خاکی، حتی در حدود علایق فرزانگان و متفکّران دردمندِ نوعی در همهٔ زمانها، قایل نمی‌شوید؟ حافظ با همهٔ تأثیرات بسیار و آشکاری که از تصوفّ (به‌عنوان یکی از هنجارهای همگانی شعر در سدهٔ هفتم و هشتم) گرفته، در مقولهٔ یاد شده کمتر با اهل تصوّف شباهت و اشتراک دارد، اگرچه متصوّفه نیز از حیث مناسباتشان با دنیا و زندگی واقعی فرق فراوان با یکدیگر دارند؛ گروهی چون ابوسعید و ابواسحق کازرونی بیشتر جوشنده با زندگی‌اند و امثال معروف کرخی و ابن خفیف شیرازی اهل پرهیز از لذات اینجهانی.

شعر حافظ اساساً طبیعتی پویا و سرشار از گرمای زندگی دارد. حتی در مواقع فراوان غم و دغدغه و ملال هم به هیچ روی افسرده و کرخت نیست. (شعر او را از این لحاظ مثلاً با معاصر او، عماد فقیه، بسنجید تا دریابید چه می‌گویم و لَختی و

کم‌حس و حالی یعنی چه.) همه‌چیز زندگی را در شعر خواجه به موازات یا حتی محاذات یکدیگر می‌توان یافت: خشم و آرامی، شدّت و رحمت، یکدندگی و مدارا، بیقراری و صبر، طغیان و تسلیم، آویزش و پذیرش و... گفتیم طبیعت شعرش هم گرم و تپنده است، لیکن اغلب بدون طاق و طرنب غزلیات وزن‌محور مولانا.

می‌خواهم برای آن‌که سخن دراز نشود نمونه‌ای بدهم از غزلی که بعید نیست در حال مرض موت سروده باشد، بگذریم از این‌که حال و حوصلهٔ شعر گفتن برای چنین بیماری (آن هم با تأکیدی که بر شدّت آن دارد) قدری بعید یا محل سؤال است، اگرچه در یک دیدگاه هم تفاوت چندانی نمی‌کند که در چه زمانی سروده شده باشد، چون اصل موضوع در هر حال به قوت خود باقی است:

فاتحه‌ای چو آمدی بر سر خسته‌ای بخوان

بازگشا، که می‌دهد لعل لبت به مرده جان...

که در آن از احوالی چون بار زبان، تب استخوان‌گداز، نبض ضعیف، قاروره‌ای (نمونهٔ ادراری برای آزمایش) که ظاهراً کسی از نزدیکانش پیاپی نزد پزشک می‌برد، نسخه و شربت سخن می‌رود. حال به این آمیزش اضداد بنگریم که به گمان من می‌تواند بیانگر وخامت حال شاعر و همزمان شوق غریب او به زیستن و حس کردن نبض همین حیات جسمانی (حقیر برای عارفان) باشد: معشوق عیادت‌کننده (آسمانی یا زمینی بودنش عجالتاً اینجا فرقی نمی‌کند) باید فاتحه‌ای برای بیمار بخواند یا فاتحهٔ او را بخواند، لیکن همزمان لبش را که باز می‌کند مریض مشرف به موت از فرط شوق و شاید هم برای آخرین بار جانی می‌گیرد و جهشی از بستر می‌کند تا به قول خودش جانش را به پای یار دراندازد و با قدم او که بازمی‌گردد روانه کند. بار دل (معده) جای خود را به بار قلب مشتاق و در عین حال دردمند بیمار می‌دهد. شاید روح شاعر هم مثل جسمش در تب و تاب است. جالب‌تر این‌که با تجاهلی ظریف می‌پرسد چرا درست همان کسی که بارها شیشهٔ شراب زندگی‌زا و گرمابخش به دستش می‌داده است اکنون شیشه را پیش طبیب می‌برد؟ اینها و نظایرشان در این شعر اگر نشانهٔ جوشش حس حیات نیست پس چیست؟ تنها چیزی که در این غزل غایب است همان تصوّر مرگ یا مرگ‌آلودگی سخنان است. (نیز نک. ح ۳۷۵.) به راستی چه مایه فرق است میان این حس و شوق حیات با سخن عرفا که در اشعار و مأثوراتشان مدام از آرزوی مرگ جسمانی یا شکستن قفس کالبد می‌گویند.

نکتهٔ دیگر این‌که حافظ در مواردی بسیار کم آرزوی مرگ کرده و بیشتر این موارد

نیز در ضمن مضامین شاعرانه است. آرزوی مردن را به صورت صریح و فارغ از مضمون‌سازی اصلاً ندارد. به ابیات زیر بنگریم که آرزوی مرگ یا ترک سر با خنده تا چه حد در لفاف مضامین شاعرانه و عناصر شکلی پیچیده شده است:

می‌خواستم که میرمش اندر قدم چو شمع

او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد

و ظاهراً این مضمون به دلش می‌چسبیده، چون در غزلی دیگر هم با این تغییر در لَخت اوّل آمده است: من ایستاده تا کنمش جان فدا چو شمع... و نیز:

دلا ز نور ریاضت (قزوینی: هدایت) گر آگهی یابی

چو شمع، خنده‌زنان ترک سر توانی کرد

آن دم که به یک خنده دهم جان چو صراحی

مستان تو خواهم که گزارند نمازم

که البته مضمونی غلیظ و هندی‌وار (اگرچه لطیف) است از دولا و راست شدن نوعی صراحی. (نک. ح ۳۲۶/۴.)

این نگارنده مجموعهٔ ابیات خواجه را در این باره با هم و یکجا می‌نگرد که حکم بر غلبهٔ کامل روح شوق به حیات بر مردن در اشعار او می‌کند.

۵. عارفان معمولاً ابراز نومیدی از وصال یا وصول یا لِقا نمی‌کنند، و این یکی از اصول عرفان و شعر عرفانی است، حال آنکه بسامد اظهار یأس یا تردید از آن در اشعار خواجه در سنجش با شعر عرفا بسیار بالاست. برای نمونه: شاید بیشتر و کلّی‌تر از همه در غزل ۱۶۶، که ردیف آن خود بیانگر همه‌چیز است:

گداخت جان که شود کار دل تمام و نشد

بسوختیم درین آرزوی خام و نشد

گاهی به صورت پرسش از این‌که یار کجاست: ای نسیم سحر، آرامگه یار کجاست؟... (۲۷) و گاه نیز از این می‌گوید که، به‌رغم تلاشهایش در طریق وصول، هیچ پیام امیدبخشی از هیچ سو دریافت نداشته است. کلّ این غزل، نیز با ردیفی منفی، بوی نومیدی می‌دهد؛ حتی می‌گوید که بارها خود را بر تصوّف و تصوف را بر خود بسته است ولی پیامی از هیچ‌جا نگرفته است:

چندان که زدم لاف کرامات و مقامات

هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد

و مضامین بسیار دیگر از این دست، که در مجموع شاید بیش از موارد یافتن یار یا

خوشبینی از یافتن است: یا من خبر ندارم، یا او نشان ندارد (۱۲۲/۲) معشوقه چون نقاب ز رخ برنمی‌کشد... (۱۹۱/۳) که با دو آینه رویش عیان نمی‌بینم (۳۵۰/۸) یا در یک شطح یا عبارت نقیضی oxymoron: رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی (۴۸۴/۶) و نظایر اینها. من نه‌تنها در شعر عارفان (که ذکرش رفت) بلکه در آثار عرفانگرایان و جز ایشان نیز تا بدین اندازه نومیدی و تردید سراغ ندارم، گو این‌که این سخن نیز هرگز منافی آن نیست که حافظ اشعار بیانگر کشف و شهود و یافت و دریافت نیز کم ندارد، امّا پیداست مقتضای این بحث تکیه بر سنخ نخست است. این نیز گفتنی است که حافظ، اگرچه غم عارفانه (اغلب غمی شاد) بسیار دارد ولی در برابر آن اندوه غیرعارفانه و دغدغه‌های دنیوی نیز از هر دست و با هر منشأ کم ندارد (همچنان‌که در جای خود شرح داده‌ام) و فضای شماری درخور توجه از اشعارش به تیرگی و ملال می‌گراید، مثل اشعار زمان مرگ عزیزان، غربت، تنگدستی، قتل شاه شیخ، چیرگی تیمور و غیره (خلاف نظر برخی حافظ‌پژوهان که کوشیده‌اند فقط جنبه‌های خوشباشی و آسان‌گذرانی او یا تنها فضای سبکروحانهٔ اشعارش را ببینند.) به هر حال، کلّ این احوال و فضاها در شعر عارفان به‌طور معمول مشهود نیست. همچنین این جنبه‌های حافظ کمتر در غزل سعدی (با همهٔ اشتراکات و قرابتهایی که برای این دو ذکر کرده‌ام) نمود دارد و از نظر این بنده فضای غزل سعدی بر روی هم بشّاش‌تر و سبکروحانه‌تر از خواجهٔ دردمند ماست. شیخ، حتی آنجاها که سخن از ستم و جفا و روی برگرفتن محبوب می‌گوید، غزلش صبغهٔ غمگین و غم‌انگیز به خود نمی‌گیرد، و به بیان دیگر این‌گونه مضامین غزل او و امتناع معشوق از چهره نمودن، تنها در حدود تعابیر شاعرانه باقی می‌ماند و بدل به اندیشه‌ای فلسفی یا مسلکی از قبیل امکان یا عدم امکان وصول به معشوق و معبود قدسی، همچون غزل خواجه، نمی‌شود تا غزل شیخ همواره ناب، مترنم، شاد یا در نهایت با غم ملایم شاعرانه باقی بماند؛ و این یکی از مهمترین فرقهای این دو است.

و امّا اگر خوانندهٔ این سطور که با غزلیات عارفانی مسلّم چون عطار و عراقی آشناست بپرسد: این دو هم گاهی ابراز نومیدی از لطف دلدار و رخسار نمودن او به دلداده کرده‌اند، پاسخ این است: آری، چنان است که می‌گویید، اما اصل و خاستگاه این مضامین (که شمارشان هم در شعر عرفا زیاد نیست) متفاوت و معمولاً از مقولهٔ زیاده‌خواهی طبیعی عاشقانه ـ عارفانه است، و نه چیزی از گونهٔ نومیدی، سرگشتگی. یا شک در قبال لقا، و یا در نهایت، شکوه و اندوهی است از «بینونت» جاودان میان

انسان خاکی و جان جهان(که پیشتر ذکرش رفت)، هرچند برخی از مضامین اینچنینی حافظ نیز می تواند با مشابهات آن در شعر عارفان یاد شده ملتقایی واحد بیابد. امّا می توانیم قدری ساده‌تر با قضیه برخورد و سؤال کنیم: آیا اصلاً در شعر هیچ عارفی بیتی از این دست می توان دید؟:

فرصت شمار صحبت، کز این دوراهه منزل
چون بگذریم دیگر نتوان به هم رسیدن

و حال آن‌که برای عارف، گذشتن از این دوراهۀ حیات و ممات، تازه به معنای رسیدن به هم و بازیافتن آن ارواح آشنای پیش از نزول به خاک است.

حال نمونه‌هایی ببینیم از مولانا، گویای کلیت کار و رفتار او در شعر؛ عارفی که یأس و شک در او راه ندارد و حتی به هنگام دوریِ گرامی‌تر کس او، شمس، نیز گرد تیرگی و ملال بر چهرۀ شعرش نمی‌نشیند:

همیشه دامن شادی کشیدمی سوی خویش
کشد کنون کف شادی به خویش دامانم
(کلیات ۴، ۶۹)

گر دار فنا خواهی تا دار بقا گردد
آن آتش عمرانی در خرمن ماتم زن...
تو دشمن غمهایی، خاموش نمی‌شایی
هر لحظه یکی سنگی بر مغز سر غم زن
(همان ۱۵۳ـ۱۵۴)

ای خواجۀ سودایی، می‌باش تو صحرایی
در گلشن شادی رو، منگر به غم غمگین
(همان ۱۵۶)

و دلیل و فلسفۀ گریز از غم را بدین روشنی بیان می‌دارد تا تردیدی اگر در ما نسبت به خلق و خوی او هست زایل شود:

در سینه خیال او، وانگاه غم و غصّه؟
در آب حیات او، وانگه خطرِ مردن؟
(۱۵۷)

(شواهد را از چند غزل پیاپی دادم تا بسامد بالای این مضامین بهتر معلوم شود.)
سرانجام، بنگریم که غمخواری را از بیخ و بن می‌نکوهد و گولی و بیخردی می‌داند:

گر من ز دستِ بازی هر غم پژولمی
زیرک نبودمی و خردمند، گولمی
(۶، ۲۲۹)

(پژولیدن = پژمرده شدن)

۶. شاعری عرفانگرا که می‌خواهد از بنمایه‌های ویژهٔ خیامی نیز بهره گیرد نخستین گام را به سوی پیدایی ناسازگاری برمی‌دارد. شعر خواجه به‌طور کلی از درون سنت شعر تصوّف برخاسته و ایمان عارفانه مهمترین وجه افتراق او و خیام است. و به عبارت دیگر محتوی و خاستگاه فکری این دو متفاوت است. دربارهٔ خیام و سنجش شعر او با حافظ سخن بسیار گفته‌اند و نیازی به تکرار نیست. آیا مثلاً این بیت دربارهٔ منشاءِ گناه:

گناه اگرچه نبود اختیار ما، حافظ
تو در طریق ادب کوش و گو گناه من است

با این شعر (که دارای بنمایهٔ خیامی است، اگرچه از او نباشد) یکی و از یک خاستگاه است؟:

می خوردن من حق ز ازل می‌دانست
گر می نخورم، علم خدا جهل بود

آیا این مضمون حافظ، که نمونه‌هایش در شعر عرفا بی‌شمار است:

مرا به رندی و عشق آن فضول عیب کند
که اعتراض بر اسرار علم غیب کند

یا این اخلاص عارفانه نسبت به سابقه و قاعدهٔ لطف حق:

نا امیدم مکن از سابقهٔ لطف ازل
تو پس پرده چه دانی که که خوب است و که زشت؟

هیچ تجانسی با اندیشه‌های ثابت خیام یا خیام‌وار دارد؟ سرانجام، آیا در سراسر اشعار عارفانی چون عطار و مولانا حتی یک مضمون از این شمار یافت می‌شود؟:

آخرالامر گِل کوزه‌گران خواهی شد
حالیا فکر سبو کن که پر از باده کنی

اگر این اندیشهٔ خیامی را خواجه همیشه با اصول اندیشگیِ آشکارا متفاوت خود کاملاً سازگار یا خیامی‌ها را تابع حافظی‌ها می‌کرد حرفی نبود، امّا آیا چنین چیزی مثلاً در مورد همین بیت، جز به مدد قراینی ـ آن هم ناکافی و نامتقن ـ از دیگر ابیات این

غزل یا بدون توسّل به اطلاعات برونْشعری دربارهٔ خود شاعر، قابل استنباط است؟
از آنجاکه پیشتر نیز در این باره سخن گفته‌ام (در ذیل عنوان «لطایف حکمی») به همین اندازه بسنده می‌کنم.

۷. از مخالفت و گاه ستیز حافظ با مقدّسات و محترمات صوفیه، مثل خرقه، خانقاه، شطح و طامات و گاهی سماع و رقص و حالت، و طعن بر شیوخ بزرگ چون شیخ جام، بایزید (با نام «بسطامی»)، نعمت‌الله و در عین حالْ ستایش از بعضی چون حلاج باخبرید. با توجه به اهمیت ناگفتنیِ شیوخ در تصوّف و این‌که همگی یدِ واحده‌اند طعن و تسخر آنان از نظر عارفان، اهانت به جملگی آنهاست. پیداست کل اینها از مقولهٔ تضاد شعر خواجه با نظام تصوّف است، لیکن عارفانی چون مولانا اگر گهگاه خرده‌ای مثلاً بر خرقه می‌گیرند از باب جداسازی نوع نیک و بدِ آن یا به اصطلاح نقد درون‌گروهی است و بس. من در این فقره می‌خواهم از زمینهٔ فکری و اخلاقی خواجه در مخالفت همیشگی‌اش با شطح و طامات سخن بگویم. البته به اندازهٔ کافی دربارهٔ تعاریف و شروط تحقّق این دو بحث کرده‌ام. (ذیل عنوان «کسب جمعیت از زلف پریشان» و نیز ح ۲۷۰/۲). شاعران عرفانگرا غالباً و عارفان گهگاه با شطح و طامات مخالفت کرده‌اند. عارفانی چون عطار، مولانا و عراقی اگر گاهی از این دو به طعن یاد می‌کنند از آن‌روست که اوّلاً هر خام و نااهلی را درخور شطح و طامات‌گویی نمی‌دانند، و ثانیاً زیاده توسّل جستن به آن را روا نمی‌شمرند. در غیر این موارد، شطح و طامات مورد علاقهٔ اینان است. مولانا:

دارد طامات ما، بوی خرابات ما　　　هست شرابات ما از کف شاهنشهان
(کلیات ۴، ۲۶۲)

امّا سعدی و حافظ در این باره اتفاق نظر دارند و شطح و طامات را در تمامی موارد نکوهش می‌کنند. ابیات حافظ در این خصوص مشخّص است، پس مثالی از موضع ثابت سعدی می‌زنم:

به صدق و ارادت میان بسته دار　　　ز طامات و دعوی زبان بسته دار
(بوستان ۵۵)

امّا گفتنی است در مواردی که سعدی «طامات» را بدون نظر مخالف آورده معنای دیگر آن، یعنی پند و وعظ، مراد است:

تا آتشی نباشد، در خرمنی نگیرد　　　طامات مدّعی را چندین اثر نباشد
(غ ۱۹۸)

به طامات مجلس نیاراستم ز دادآفرین توبه‌اش خواستم
(بوستان ۱۲۱)

که فکرش بلیغ است و رایش بلند در این شیوهٔ زهد و طامات و پند
(همان ۱۳۶)

در مورد حافظ، شاید این فکر به ذهن خوانندگان خطور کند که چرا او با وجود نفی و طرد کامل شطح و طامات، این‌همه از حلّاج، که خود بالاترین درجهٔ این دو را در «اناالحق» معروف و نظایر متعدّد آن گفته، ستایش کرده است؟ این نگارنده پیشتر در مقاله‌ای دربارهٔ سعدی، در ضمن سنجش دو شاعر از همین نظر، نتیجه گرفته که سعدی به دلیل مخالفت با مشی و منش حلّاج حتی یک بار از او به‌نام یا اشارت در کلّ آثارش یاد نکرده و به همین صورت از دیگر تندروان تصوّف؛ و ستایشهای فراوان حافظ از حلاج نیز نه به دلیل طامات‌گویی‌های تند او، بلکه صرفاً و دقیقاً از جهت نفْس چالاکی و بیباکی او در عالم عشق و شهامتش در بیان مافی‌الضّمیر بوده است؛ مگر خود نمی‌گوید: چو لاف عشق زدی، سر بباز چابک و چست؟ حلّاج نیز مردی است دارای طبع بلند، بی‌اعتنا به جهان و هرچه در اوست و این دلیل شیفتگی حافظ به اوست. (نک. «سعدی و تندروان تصوّف»، سعدی‌شناسی، دفتر دهم، اردیبهشت ۱۳۸۶، ص ۷۳ـ۸۵.) ضمناً ستایش حافظ از شیخ صنعان هم از همین روست.

و امّا مخالفت خواجه (و شیخ) با شطح و طامات از چیست؟ چنان‌که پیشتر بحث شد، طامات مطابق تعریف، دعاوی تند و گزاف متصوّفه است که البته ظاهر آن در تضاد با شرع است، و شطح هم، گذشته از تعریف دقیق آن، که برخاسته از نگرش عارفانه به جهان هستی و بدین معنی از مفاهیم بنیادین بینش عرفانی است، در درجات بالاتر به همان طامات بدل می‌شود، مثل اناالحق، لَیسَ فی جُبَّتی سِوَی الله، سُبحانی ما اَعظمَ شأنی، و دعاوی گزافی چون به عرش خدا رسیدن، خدا را خدا شدن، ما به فلک می‌رویم و نظایر اینها. امّا پیداست انسان مؤمن و ملتزم به شرع، همچون سعدی و حافظ، به‌رغم جذب بسی عناصر تصوّف، نمی‌تواند با چنین تفکّری کنار آید. این دو (چنان‌که گویی یک تن سخن می‌گوید) راه رستگاری را نه در این‌گونه دعاوی، که در نظرشان نشانهٔ غرور و رعونت یا به قول غزّالی «بزرگ‌خویشتنی» است، بلکه در صدق و اخلاص و خاکساری می‌دانند. در حقیقت مخالفتشان با طامات و شطح طامات‌گونه بیشتر اخلاقی است تا اصولی زیرا این دو، صرف‌نظر از طامات که ابداً با آن سر سازش ندارند، از شطح عرفانی در اشعار عارفانه‌شان بهرهٔ

بسیار برگرفته‌اند، که نمونه‌های آن پیشتر ذکر شد. نمونه‌ای از تفکر مشابه سعدی و حافظ در باب غرور منجر به طامات و دعوی بدهم:

سعدی (در غزلی که برخلاف غزلهای شورانگیز او ارزش هنری ندارد، لیکن از حیث احتوا بر تفکّر همیشگی او در همین باره اهمیت دارد) در طعن و ذم مولانا وی را موجودی خُرد و خام با دعاوی بزرگ می‌شمارد و با فرعون می‌سنجد:

فرعون‌وار لاف اناالحق همی‌زنی   وانگاه قرب موسی عمرانت آرزوست

و در آخر، جان کلام همان توصیه به خاکساری است:

سعدی، درین جهان که تویی، ذرّه‌وار باش   گر دل به نزد حضرت سلطانت آرزوست

(کلیات غ ۱۱، بخش مواعظ)

حافظ نیز درست در غزلی در طعن بر شطح و طامات، به همان نتیجه می‌رسد:

خاک کوی تو به صحرای قیامت، فردا   همه بر فرق سر از بهر مباهات بریم

که دقیقاً همان نتیجه‌گیری سعدی است و توصیه به فروتنی و خاکساری و پرهیز از دعوی.

یکی از چیزهایی که با شطح و طاماتْ خاستگاه مشترک دارد شعر گفتن از زبان خداست، چیزی که طبیعت سعدی و حافظ از آن نفور است و هرگز در غزلشان به کمترین حد نیز نمود نیافته است، و این در حالی است که شاعرانی متعدّد از عارف تا عرفانگرا آن را جذاب یافته و سروده‌اند. این‌که گفتم «خاستگاه مشترک»، از آن‌روست که سرودن شعر از زبان کسی دیگر لامحاله ناشی از همذات‌پنداری خود با اوست چنان‌که از دیدگاه سعدی و حافظ در شعری که گوینده مدّعی جاری شدن آن بر زبان حق است غرور و بزرگ‌خویشتنی شاعر موج می‌زند؛ به گفتهٔ شیخ:

مگو پای عزّت بر افلاک نِه   بگو روی اخلاص بر خاک نِه

(بوستان ۴۰)

نخستین کسی که اساساً شعر از زبان دیگری سرود، به احتمال سنایی بود که غزلی مشهور را از زبان ابلیس سرود. قید احتمال از آن‌روست که در دیوان خاقانی نیز آمده است و عدّه‌ای از اهل نظر در انتساب آن به سنایی تردید کرده و برخی هم آن را از شاعری به‌نام حقّانی دانسته‌اند:

با او دلم به مهر و مودّت یگانه بود   سیمرغ عشق را دل من آشیانه بود

(دیوان ۸۷۱؛ دیوان خاقانی ۶۱۶)

(این غزل در حاشیهٔ مجموعهٔ شمارهٔ ۴۸۷ کتابخانهٔ ۱۷۷ اسماعیل ترکیه، مورخ

۷۴۲_۷۴۱ هـ.، برگ ۲۲۷ از جلد سوم، با تخلص «حقانی» آمده است.)

امّا اگر هم این غزل از سنایی باشد جای شگفتی نیست، زیرا گذشته از روح نوجویی و شهامت سنایی، این آغازگر گرمرو غزل‌پارسی و شعر سمبولیک عرفانی، گمان می‌کند شعر از زبان خدا را نیز نخست همو بنیاد کرده باشد. تا آنجا که یافته‌ام، این غزل او می‌تواند شروع این زمینه و مضمون باشد چون تمامت ابیات آن قابلیت تفسیر را به این که از زبان معبود به یک عبد مخلص عاشق باشد دارد:

ای یار، سر مهر و مراعات تو دارم — ای دوست، دل خدمت و طاعات تو دارم

(متن، خطای چاپ: ای دولت، دلِ...)

طاعات و مراعات ترا فرض شناسم — جان و دل و دین وقف مراعات تو دارم

حاجات تو گر هست به جان و دل و دینم — جان و دل و دین از پی حاجات تو دارم

یک بار مناجات تو در وصل شنیدم — بار دگر امّید مناجات تو دارم

هرچند به بد قصد کنی، جان و سر تو — گر هیچ به بد قصد مکافات تو دارم

گر صومعهٔ خویش خرابات کنی تو — من روی همه سوی خرابات تو دارم

ششدر کن و شهمات ببر جان و دل من — کاین هردو بر ششدر و شهمات تو دارم

(۹۲۷_۹۲۸غ ۲۲۱)

می‌بینیم که مثلاً مراعات، طاعات، حاجات و مناجات، بی‌تردید نشانهٔ اجابت از جانب حق است همچنان‌که مکافات نکردن نیز بدیهی است که به دست اوست و بس؛ ضمن این‌که محبوب، خرابات و خراباتی شدن محبّ را نیز به نشان اخلاص عاشقانهٔ او به دیدهٔ قبول نگریسته است.

سیف اسفرنگی (ف اواخر سدهٔ ششم) را شاید بتوان نخستین یا از نخستین شاعرانی شمرد که به صراحتْ شعر از زبان حضرت حق گفته‌اند. قید «شاید» از آن روی است که تذکره‌نویسان وفات او را در ۶۷۲ نوشته‌اند، در حالی که روانشاد استاد ذبیح‌الله صفاچون سیف از معاصران و ستایشگران سنجر بوده است، وفاتش را به احتمال در اواخر سدهٔ ششم می‌داند، و همین درست می‌نماید. سیف غزلی دارد که در آن از زبان خدا خطاب به بنده می‌گوید:

به کوی عاشقان آی، ار سر سودای ما داری

دل از جان و جهان برگیر، اگر پروای ما داری...

(نک. دیوان ۶۶۵.)

عطار (ف ۶۲۷) غزلهایی به همین‌سان سرود، همچون:

گر سیر نشد ترا دل از ما   یک لحظه مباش غافل از ما

(دیوان ۹۹)

هرآن نقشی که در صحرا نهادیم   تو زیبا بین، که ما زیبا نهادیم

(همان ۴۱۶)

مولانا حتی بیش از عطار چنین غزلهایی دارد. از آنجا که دیگران هم آنها را نقل کرده‌اند به نقل یک نمونه بسنده می‌کنم:

ای عاشقان، ای عاشقان، من خاک را گوهر کنم

وی مطربان، ای مطربان، دفّ شما پر زر کنم...

تو نطفه بودی، خون شدی، وانگه چنین موزون شدی

سوی من آ، ای آدمی، تا زینْت نیکوتر کنم...

(کلیات ۳، ۱۶۸ـ ۱۶۹ غ ۱۳۷۴)

عراقی (ف ۶۸۶ یا ۶۸۸) در قصیده‌ای از زبان عقل کل یا نور الانوار می‌گوید:

شهبازم و شکار جهان نیست درخورم   ناگه بود که از کف ایّام بر‌پرم...

هر نور کاشکار شد از مشرق شهود   عین من است جمله و زان نیز برترم

(کلیات ۸۶ـ ۸۷)

شاعران سدهٔ هشتم، قبل یا معاصر حافظ، تا توانستند از زبان حق سخن گفتند. خواجو (ف ۷۵۰) بیش از یک بار سرود:

جمشید بندهٔ درِ دولتسرای ماست   خورشید شمسهٔ حرم کبریای ماست...

(دیوان ۶۳۷)

این شاعر، طامات غریب و دعویهای بزرگ نیز فراوان دارد:

گردون کنایتی ز سر بام ما بود   کوثر حکایتی ز لب جام ما بود...

خورشید، اگرچه شُرفهٔ ایوان کبریاست   خشتی ز رهگذار در بام ما بود...

چون خیمه بر مخیّم کرّوبیان زنیم   چرخ برین معسکر احشام ما بود...

(همان ۶۶۶)

عماد فقیه (ف ۷۷۳) نیز از این قافله جا نماند، و از زبان خدا گفت:

گر آن دولت دهد دستت که خاک پای ما باشی

ز حکم ما نتابی سر، مطیع رای ما باشی...

(دیوان ۲۹۷)

سلمان (ف ۷۷۸) هم چند غزل از این شمار دارد، مثل:

آن جان عزیز نیست که در کار ما نشد   وان تن درست نیست که بیمار ما نشد

(دیوان ۱۶۶)

در باب مخالفت سعدی و حافظ با شطح و طامات یا اشعاری شبیه به آنها از زبان حق، گفتنی است این دو مسلّما بهتر از ما می‌دانستند که این دست سخنان ناشی از غُلوای وجد و حال عارف است و صورت ظاهر آنها مراد نیست، لیکن حتی ظاهر غرورآمیز یا غرورنمای آنها و تفوّه به آنها را نیز نمی‌پسندیدند. همچنین و از دیدگاهی دیگر، بعید نیست که دلیلی دیگر هم در مخالفت ایشان دخالت داشته باشد، و این دلیل نه از دید اخلاقی بلکه برخاسته از هنجارها و شیوه‌های ادبی است، بدین معنی که این دو شاید غزل و اساساً شعر تغزلی و غنایی را بیانگر مستقیم یا بی‌واسطهٔ عواطف شخص شاعر می‌دانسته و بنابراین، شعر گفتن از زبان دیگری را (هر که می‌خواهد باشد) خلاف موازین این‌گونه شعر می‌انگاشته‌اند.

۸. یک فرق فارق شعر حافظ با متصوّفه، فقدان بسیاری از مصطلحات تصوّف یا خرق معانی مرسوم صوفیه در شعر اوست، اگرچه تعداد کمی را هم به کار برده است. نمونه‌هایی از این مصطلحات انتزاعی و غالباً پیچیده و غزل‌خراب‌کن را پیشتر ذکر کرده‌ام و تکرار نمی‌کنم. (نک. زیر عنوان «کوتاه، از زلف دراز غزل».) دربارهٔ نظرگاه و سلیقهٔ خواجه در باب این‌گونه اصطلاحات نیز در جای خود سخن خواهم گفت، و خواهیم دید که او تا حدود بسیاری از استعمال آنها پرهیز داشته، معادلهای شاعرانه را بر آنها رجحان می‌نهاده، و در مواردی هم خرق اصطلاح کرده است. (نک. بحث نمادگرایی، زیر عنوان «زین پرده رمزی نشوی».)

همچنین عرفا جمله‌ای بس معروف دارند که متون و اشعار تصوّف پر از آن است: موتوا قبلَ اَن تموتوا (که عده‌ای آن را حدیث انگاشته‌اند امّا چنین نیست؛ نک. فیه ما فیه، تعلیقات فروزانفر ۲۴۸.) در فارسی «مرگ پیش از مرگ» می‌گویند چنان‌که در بیت مشهور سنایی:

بمیر، ای دوست، پیش از مرگ، اگر می زندگی خواهی

که ادریس از چنین مردن بهشتی گشت پیش از ما

(دیوان ۵۲)

امّا حافظ حتی یک بار از این اصل مهم تصوف بهره نگرفته است، مگر این‌که بخواهیم برخی مضامین و تعابیر شاعرانهٔ او را که می‌گوید می‌خواهد برای دلدار

بمیرد، به تکلّف حمل بر این موضوع کنیم.

۹. یکی از مقولات بسیار مهم در شعر عرفانگرا، که خود از مهمترین تفاوتهای این‌گونه شعر با شعر متصوّفه و عرفاست، استفادهٔ ابزاری از جنبه‌های مختلف تصوّف، نه به‌عنوان اعتقاد و ارادت بلکه صرفاً برای ساختن مضامین شعری، است. اگرچه در برخی موارد می‌توان حمل بر صحّت کرد و گفت: بهره‌گیری‌هایی از این دست مثلاً از جهت عادت شاعران سدهٔ ششم به بعد به تصوّف به‌عنوان یک هنجار همگانی بوده است، لیکن تعمیم چنین حکمی به‌ویژه برای آشنایان به متون شعری در این سده‌ها آسان یا معقول نیست، اگرچه در مورد توجیه‌گران حرفه‌ای خود امری است جدا.

پیشتر اشاره کردم که سنایی با کار عظیم خویش در زمینهٔ شعر و غزل عرفانی و حکمت ذوقی اساساً شعر پارسی را به راه و رسمی تازه کشاند و در حقیقت «آب در خوابگه مورچگان ریخت». شعر او آنچنان تکانی به شاعران داد و چنان برای آنان از عارف و غیرعارف جذّاب جلوه کرد که شعرای برکنار از تصوّف و حتی مدّاحان حرفه‌ای و صله‌گیر را نیز به پیروی از خود برانگیخت. ناگفته پیداست که بسیاری از این شاعرانْ اهل درد و درک عشق عارفانه و اعتلای روح نبودند. آنچه بهره‌برداری غالباً مضمونی از اصول و معاملات و سنن و مفاهیم و آداب و مصطلحات تصوّف می‌نامیم از همین جا آغاز شد. به این نامها بنگریم: جمال عبدالرزاق (تا حدودی)، انوری، خاقانی، کمال اسمعیل (که جملگی قصیده‌سرایان صله‌اندیش‌اند) و حتی سوزنی سمرقندی (ضدّاخلاق‌ترین و هرزه‌دراترین سخنور در تاریخ سخن پارسی) هیچ‌یک از این تأثیرات، خواه کم و خواه بیش، برکنار نماند. این جریان بعدها نیز ادامه یافت و رگه‌هایی از آن حتی تا عصر ما نیز رسید. به‌گمان من جان کلام را شفیعی کدکنی بیان کرده‌اند و من یکسره با ایشان همداستانم: «تصوّف خراسان ـ یا تصوّف بایزید و اتباع او ـ نیز از عصر مغول به بعد بسیاری از جوانب خلّاق و هنری‌اش را از دست داده و در عمل بازیچهٔ تکرار مکررات و لفّاظی و عبارت‌پردازی‌های سست و ناتندرست شده و با ظهور محیی‌الدین ابن عربی (۵۶۰ ـ ۶۳۸) جز در ادب منظوم بعضی نوابغ شعر از قبیل حافظ، هیچ حضور برجسته‌ای ندارد، و بهتر است بگوییم مثل مجموعهٔ شطرنج، ابزاری شده است در دست خلاقیّت شاعران کوچک و بزرگ قرن هفتم به بعد.» (قلندریه در تاریخ ۲۸) تنها تفاوت رأی این بنده با ایشان، یکی این است که آغاز این بهره‌گیریهای ابزاری از تصوّف را از سدهٔ ششم و در شعر سخنوران

پیشگفته ارزیابی می‌کند، و دیگر این‌که این‌گونه بهره‌برداری را در سخن خواجه نسبتاً زیاد می‌داند، به شرحی که گفته خواهد آمد، اگرچه این سخن نیز به هیچ روی به معنای نفی تأثیرپذیری‌های راستین او در موارد فراوان دیگر یا انکار تعلق خاطر او به جنبه‌های مثبت تصوّف از جمله اخلاق حاصل از آن (که پیشتر ذکر شد) نخواهد بود.

و امّا یک نمونه از استفادهٔ ابزاری مذکور (که ضمناً بیانگر آغاز آن از همان سدهٔ ششم یعنی پس از سنایی است) غزل انوری (ف ۵۸۱ تا ۵۸۷) است، شاعری مدّاح از نوع اغراق‌پرداز، خوشباش و عیاش، که هیچ‌چیزش شبیه متصوّفه و عارفان نیست. مع‌هذا شعر سنایی چنان در مذاق او خوش آمد که وی را به سرودن غزلهایی نسبتاً بسیار واداشت. این نیز جالب توجه بلکه قدری عجیب است که چنین شاعری با چنان روحیاتی، تنها به لطف زبان نیرومند خویش غزلی بگوید که عارفی بزرگ چون نجم رازی در کتابش آن را به شاهد پیدایی کثرات از وحدت و خلقت عقول و ارواح ذکر کند:

ای غارت عشق تو جهانها   بر باد غم تو خان و مانها...
نظّارگیان روی خوبت   چون درنگرند از کرانها
در روی تو روی خویش بینند   زینجاست تفاوت نشانها

(دیوان ۲، ۷۶۹؛ مرصاد ۵۷)

این نگارنده در جای دیگر دربارهٔ چگونگی تقلید انوری از سنایی سخن گفته، که می‌تواند همین بهره‌جویی ابزاری را نیز نشان دهد. (نک. سعدی در غزل ۳۶ـ۳۹.) اگر از همین سده تنها نگاهی به دیوان سوزنی بیفگنید این‌گونه بهره‌گیری را لمس خواهید کرد.

دربارهٔ خواجهٔ شیراز، بدون این‌که قصد مبالغه در این خصیصه در میان باشد، نخست به طرح چند پرسش می‌پردازم: کدام شاعر غیرصوفی می‌شناسیم که به اندازهٔ او مخالف صوفی و برخی جهات و جوانب تصوّف باشد و در عین حال به اندازهٔ او از مفاهیم و اصول و مصطلحات این فرقه بهره گرفته باشد؟ و آیا این خود یک پارادوکس نمی‌سازد؟ کدام شاعر به اندازهٔ حافظ تصوّف را همراه و آمیخته با مدح ممدوحان (از سنخ کاملاً دنیوی) به کار برده است؟ کدام شاعر غیرصوفی و غیرعارف (به معنای خاص و مصطلح) به اندازهٔ خواجه توانسته دل صوفیان را به دست آورد بلکه ببرد؟ آیا سخن جامی ازیادرفتنی است که: «هیچ دیوان به از دیوان حافظ نیست اگر مرد صوفی باشد»؟ (نظر معصومعلیشاه، رضاقلی‌خان هدایت و امثال ایشان نیز

فی‌الجمله همین است.) اینها همه استفهام انکاری است، امّا پرسشی دیگر، که در حکم پاسخ است: آیا اگر هنوز ـ به گمان من ـ بسیاری افراد ابا دارند که چنین خصلتی را حتّی برای برخی اشعار او قایل شوند، جز در سایهٔ آن لطف و قدرت بیانی است که همه‌چیز، حتی برخی اغراض کاملاً دنیوی شاعر (مثل مدحِ آمیخته با تصوّف) را نیز حقیقی و بی‌پیرایه جلوه می‌دهد؟ اگر هنوز تردید دارید، به این نمونه‌ها از بهره‌گیری از احوال و اندیشه‌ها و دریافتهای عرفانی برای مدیحه‌سرایی بنگرید. توضیح این‌که از این سه نمونه، دو مورد نخستین مربوط به نصرة‌الدین یحیی و سومی خطاب به احمد اویس ایلکانی است، شاهانی که بعید است خواجه کمترین ارادت قلبی به هیچ یک داشته بوده باشد:

الف. در غزلی با مقدمات کاملاً عرفانی:

درِ سرای مغان رُفته بود و آب زده
نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده...

که می‌رسد به مدح یحیی (که حافظ‌پژوهان از شخصیت او خبر دارند) و این‌که فلک جنیبت‌کش و ملَک دست در رکاب اوست و سرانجام «میکده» یعنی نماد همیشه محبوب حافظ نیز در خدمت این مدح قرار می‌گیرد:

بیا به میکده، حافظ، که بر تو عرضه کنم　　هزار صف ز دعاهای مستجاب زده

ضمن این‌که این غزل از آنهایی نیست که متعصّبانِ همواره توجیه‌گر، این عقیدهٔ غالباً غلط را به کمک می‌گیرند که: بله، حافظ غزل را برای دل خودش می‌گفته، ولی یکی دو بیتِ زائده‌مانند را هم در آخر برای مدح و گذران زندگی اختصاص می‌داده است. دلیل من هم این‌که اوّلاً قسمت مدح شامل سه بیت است، وانگهی، قافیه و ردیف هم از همان ابتدا به قصد همین مدح پایانی تمهید شده است.

ب. با استفاده از دو اصطلاح صوفیانهٔ «قرب» و «همت»، دربارهٔ همان پادشاه (گذشته از مقدّمات عرفانی مدح):

گرچه دوریم از بساط قرب، همّت دور نیست
بندهٔ شاه شماییم و ثناخوان شما

ج. بهره‌گیری از «بُعد منزل» و «سفر روحانی»، خطاب به احمد بن اویس، پادشاه مخبّط بغداد:

گرچه دوریم، به یاد تو قدح می‌گیریم　　بُعد منزل نبود در سفر روحانی

پیر مغان پاکترین بلکه قدسی‌ترین مفهوم در شعر حافظ است، مجمع خوبی و

لطف. امّا او هم گاهی در غزلهای مدح‌آمیز وسیلهٔ برخی مقاصد دنیوی قرار می‌گیرد. برای نمونه: درِ سرای مغان رُفته بود و... (۴۱۳ که ذکرش رفت) که در آن پیر مغان سرانجام گوینده را به تماشای عظمت شاه نصرةالدین رهنمون می‌شود. اساساً مدح ملوک دنیا خلاف سیرهٔ عارفان راستین است. دربارهٔ ابوسعید می‌خوانیم که پدر او یعنی بابو ابوالخیر «سلطان محمود را عظیم دوست داشتی» و نام محمود و خدم و حشم و پیلان و مراکب او را بر دیوارهای سرایی که در میهنه ساخته بود نقش کرده بود. ابوسعید، که هنوز کودک بود، از پدر خواست تا خانه‌ای برای او بسازد که «هیچ‌کس را در آن هیچ تصرّف نباشد.» وقتی خانه تمام شد بوسعید کودک دستور داد تا بر دیوارها تنها نام «الله» نقش کنند و هنگامی که پدر سبب پرسید گفت: هر کسی بر دیوار خانهٔ خویش نام امیر خویش نویسند. پدرش را وقت خوش گشت و از آنچ کرده بود پشیمان شد و بفرمود تا آن همه که نبشته بودند از سرای او دور کردند.» (اسرار التوحید ۱۶ـ۱۷) حافظ ما، بدون تعارف و تعصب، در این باره دست‌کم اندکی دچار تضادّ قول و فعل (البته همچون بسیاری دیگر) است: گاهی «به آب چشمهٔ خورشید دامن تر» نمی‌کند و ما را هم از نشستن «بر درِ ارباب بی‌مروّت دنیا» بازمی‌دارد، لیکن پیشتر (در ذیل عنوان «همین گناهت بس») گفتم که مطابق قطعهٔ «به سمع خواجه‌رسان، ای ندیم وقت‌شناس» ظاهراً به دلیل فشار نیازهای زندگی چگونه و با چه لحنی از یک خواجه التماس دعا می‌کند. این تنها یک نمونه از موارد فراوان مشابه است که برای پرهیز از تطویل از آنها درمی‌گذرم.

حافظِ سخت مخالف صوفی، چند بار خود را، آشکار یا پوشیده، صوفی می‌خواند، مانند:

صوفیان جمله حریفند و نظرباز، ولی　　　زین میان حافظ دلسوخته بدنام افتاد

شراب نوش کن و جام زر به حافظ ده　　　که پادشه به کرم جرم صوفیان بخشید

خواجه به موقع خود، حرف «صوفیانه» نیز می‌زند:

یک حرف صوفیانه بگویم، اجازت است؟　　　ای نور دیده، صلح به از جنگ و داوری

خانقاه (و صومعه و غیره) در شعر او بد و منفی است، اما می‌تواند خوب یعنی محلّ «سیر معنوی» نیز باشد:

دگر ز منزل جانان سفر مکن، درویش　　　که سیر معنوی و کنج خانقاهت بس

حافظ گاهی با اصطلاحات و مفاهیم مهم تصوّف نیز بازیهای شاعرانه‌ای چون ایهام ترتیب می‌دهد، و به عبارت دیگر از آنچه متعلق به حوزهٔ محتوی است چونان

عنصری شکلی بهره می‌گیرد. البته از همین دیدگاه هیچ خرده‌ای بر او نمی‌توان گرفت چرا که عمدهٔ هنر وی در عرصهٔ شکل و بیان نمود می‌یابد. غرض من هم ذکر شیوهٔ معمول و معتاد او در برخورد با این‌گونه عناصر به‌عنوان وسیله‌ای برای خلق ظرافتهای شعری است. برای مثال با «فنا»ی معروف صوفیه معاملتی از این دست می‌کند، به‌نحوی که مخاطب در می‌ماند که آیا مراد او مرگ کالبدی است یا فنای صفتیِ منظور عارفان:

بر لب بحر فنا منتظریم، ای ساقی　　　فرصتی دان، که ز لب تا به دهان این‌همه نیست

که ایهامی است که به هر دو معنی راه می‌دهد. یا:

در ره عشق از آن سوی فنا صد خطر است

تا نگویی که چو عمرم به سر آمد، رستم

* * *

باز هم تأکید می‌کنم: تمامی تفاوتها و حتی گاه تضادهای یاد شده میان شعر حافظ و تصوّف و عرفان یا آنچه در باب مواردی از بهره‌گیری‌های ابزاری گفته شد به هیچ روی منافی با تأثّرات هنگفت او از نظام مذکور (البته با تأکیدها و تکیه‌های خاصّ او بر برخی جنبه‌های آن، که شرح داده‌ام) نیست. در مجموع، این تأثیرپذیری‌ها اگر بیش از تخالف‌ها یا تضادها نباشد کمتر از آن نیست، اگرچه باز هم می‌گویم در ارزیابی هیچ‌یک از این دوسو نباید گزافه‌گویی کرد زیرا در شناخت شعر و شخص خواجه تأثیر منفی و مخدوش‌کننده بر جای می‌گذارد. به گمان من، منسلک نبودن حافظ در هیچ‌یک از فرقه‌های صوفیّه امری است و تأثیرات فراوان و گوناگون از تصوّف گرفتن نیز امری جداگانه. اگر از نظر تاریخی هم به موضوع بنگریم، در سدهٔ هفتم و هشتم بی‌استثنا هیچ شاعری را سراغ ندارم که کم یا بیش تحت تأثیر تصوّف و عرفان قرار نداشته باشد. آنان که این تأثیرات را در خصوص حافظ کمتر از حدّ واقعی قلمداد می‌کنند شاید به ظاهر کاملاً شاعرانهٔ بسیاری ابیات او فریفته شده باشند که به‌نظر بنده مفاهیم تصوّف در ژرفنای آنها نهفته است. اینجا فقط یک مقولهٔ خاص را مثال می‌زنم زیرا اگر بخواهم بیش از آنچه تاکنون گفته‌ام در اثبات مناسبات شعر خواجه با تصوّف بحث کنم سخن سخت به درازا خواهد کشید، گو این‌که بسی از حافظ‌پژوهان نیز گفتنیها را در این باره گفته‌اند.

اصل وحدت و کثرت و نحوهٔ پیدایی این از آن، زمینه و محتوای بسیاری از اشعار

خواجه است. گفتنی است که در شماری از این موارد، موضوع به گونه‌ای روشن بیان شده است، مثل غزل: عکس روی تو چوِ بر آینهٔ جام افتاد... (۱۰۷ به‌ویژه ب ۲ و ۳؛ نک. شرح آنها.) امّا همین اصل مهم در بسیاری ابیات در لفافی آنچنان شاعرانه پوشیده شده است که «اگر تو ببینی، نشناسیش باز». برای نمونه:

دلم، که لاف تجرّد زدی، کنون صد شغل
به بوی زلف تو با باد صبحدم دارد

این درست که باد (صبا) از نظر شعرا غمّاز راز عشق است و همین نیز کشاکش یا به‌قول خواجه «گفت و شنید» و شغل (مشغله و اشتغال) با عاشق به پا می‌کند، لیکن فراموش نکنیم که همین باد، از آن روی که در مسیرش بر بسی اشیا می‌گذرد، با جذب و حمل بوی آنها پیامی از کثرت موجود در این اشیا را نیز (که البته از منشاءِ وحدت برمی‌خیزند) به همراه می‌آورد، از جمله از زلف و گیسو، که خود نمادی از کثرت و تیرگیهای آن است. آن پریشان‌گویی صبا از یار سفر کرده (۸۸/۳) یا شرح حالِ آشفته دادن از دل شاعر، که در چین زلف محبوب گرفتار شده است (۴۰۰/۵) به همین اصل کثرت یا کلاً مفهوم رازآمیز وحدت ـ کثرت بازمی‌گردد. به گمانم ذکر «صد شغل» کاملاً آگاهانه است، زیرا گرفتاری عاشق با صبا از چند جهت است که یکی از آنها همین معنی است. همین تقابل معّماگون وحدت و کثرت در این بیتها و نظایر فراوان آنها نیز وجود دارد:

در خم زلف تو آویخت دل از چاه زنخ
آه کز چاه برون آمد و در دام افتاد

ور چنین زیر خم زلف نهد دانهٔ خال
ای بسا مرغ خرد را که به دام اندازد

(نک. ح ۱۰۷/۸ و ۱۴۶/۲.)

آری، عرفان حافظ شاعرانه‌تر از آن است که گروهی گمان می‌کنند، اما چه بسا که در پس هر بیان شاعرانه، اندیشه‌هایی عرفانی نیز نهفته باشد.

* * *

تا کنون به گمانم به قدر کفایت، هم اشتراکات شعر حافظ را با اصول و مفاهیم و سنن و مصطلحات تصوّف بیان کرده‌ام و هم افتراقات را. می‌گویند بهترین تعریف هر چیزی بیان تفاوتها و تمایزهای آن با چیزهای دیگر است، که در این فصل به تفصیل

رفت. بنابراین، در اینجا می‌توان به تعریفی کلّی و کوتاه از تصوّف و عرفان در کلام او اکتفا کرد.

عرفان در شعر حافظ تا اندازه‌ای فردی یا شخصی و درونی است، با گرایشی بیشتر به سرشت و گوهرهٔ بنیادین عرفان ملل و اقوام مختلف، و تمکینی کمتر به آموزه‌های فرقه‌ای و مکتبی متصوّفه؛ و بیشتر گزینشی است از آنچه باب طبع او و مزاج شعر اوست. این‌که سخن با قیودی حاکی از نسبیت و تقریب می‌گویم از آن روست که نشان دهم نه چنان است که عدّه‌ای ادّعا می‌کنند که عرفانی یکسره تکروانه، «نیست در جهان» یا به عبارتی شیر بی‌یال و دُم و اشکمی در تصوف و عرفان اسلامی است، و نه آن‌سان که عدّه‌ای دیگر برای یکایک واژه‌ها و گزاره‌های شعر وی به دنبال معانی اصطلاحی یا معادلهای مصطلح در لابه‌لای واژه‌نامه‌ها و متون تصوّف می‌گردند. همچنان‌که پیشتر نیز اشاره کرده‌ام، عرفان شعر خواجه (و البته غزل شیخ) بیشتر حاصل اخلاق عرفانی است تا محصول تعلّم از، یا تعامل با، صوفیه و معاملتِ (برزشِ) عارفانه؛ اگرچه سعدی، مطابق قراین و اطلاعات ما، سلوک عملی را بیش از حافظ تجربه کرده است. این‌که سعدی را هم پیش می‌کشم از این روست که به باور راسخ من خطوط اصلی این‌گونه عرفان همان است که شیخ در غزلش ترسیم کرد و خواجه در عین پیگیری آنها خود نیز چیزهایی دیگر بر آن افزود تا با شعری که می‌خواهد آینه‌ای تمام‌نماتر از غزل سعدی نسبت به کلّ زندگی باشد جوش بخورد. عرفان حافظ، تحت تأثیر شیوهٔ زندگی او، هیچ نسبتی با ریاضت عارفانه ندارد. من از همین روست که این تنها مورد کاربرد واژهٔ ریاضت را در شعر او (مطابق ضبط خانلری؛ قزوینی به درستی: هدایت) اصلاً فکر و زبان خواجه نمی‌دانم:

دلا، ز نور ریاضت گر آگهی یابی   چو شمع، خنده‌زنان ترک سر توانی کرد

ریاضت کجا برای حافظ مطرح بوده که «نور» هم پیدا کند؟ باری، او باورمند به چنان عرفان و اخلاقی است که بیان کرده‌ام، هرچند صوفیان غالباً چنین عرفانی را ردّ و عین جعل معرفی می‌کنند چون نمی‌پذیرند که کسی بدون سلوک و طی مقامات و ریاضات بتواند به عرفان نایل شود، و این مثل طعن صاحبان تحصیلات عالیه در حقِ دارندگان سواد چندکلاسهٔ قدیمه است که قضا را شعر و ادب را از طریق شمّ خویش گاه بهتر از تحصیلکردگان درمی‌یابند، اگرچه مبالغه و مطلق‌سازی را در این باره نیز روا نمی‌دانم. به‌هر حال، مشکل بیشتر ناشی از گزافکارانی است که یا به انکار مناسبات شعر حافظ با تصوّف برمی‌خیزند، یا با وجود پذیرش تأثیر تصوّف و عرفان

بر سخن او عرفان وی را چیزی منحصر به‌فرد فرامی‌نمایند، و یا از او «اعرف عرفا» می‌سازند، و در هر سه شقْ خود را از قید تحقیق دقیقتر قضایا می‌رهانند. البته این را نیز نمی‌توان منکر شد که تبیین چنین عرفانی دشوارتر از نوع معمول و معروف آن است چون در آن باید به بسی شقوق و شروط و اعتبارات توجه و نسبیت‌ها را ولو تا اندازه‌ای بیان کرد. یکی از مسایل موجود این است: وقتی می‌گوییم حافظ بیشتر به اخلاق حاصل از تصوّف و عرفان روی می‌آورد، به اصطلاح اسمش روی خودش است، یعنی این اخلاق اصولاً نتیجه و غایت یک نظام نگرشی و مکتبی به‌نام تصوّف است، در حالی که شاعر ما لابد می‌خواهد بدون طیّ مقدمات و مقامات و معاملات و ریاضات، به مقصودْ میان‌بُر یا از ابتدا به خان آخر جَست بزند. آیا این اگر محال عقلی نباشد محال عملی نیست؟ به همین دلیل است که پذیرش این‌که حافظ از عوالم تصوّف، و اصول، سنن، آداب و اصطلاحات آن ولو به صورت نظری برکنار بوده و حتی سلوک و معاملتی هرچند در حدّ اقل در آن نداشته است، به شهادت شماری از اشعارش دشوار می‌شود. این نیز هست که همین طریقتی که آن را تا حدودی شخصی خواندیم خود آن‌قدر در نظر برخی از متصوفه بارز و نیرومند هست که شعر او را به‌عنوان عارفانه تأیید کنند. درست است که رسیدن به این دست سعادتْ استعدادی مسلّم می‌طلبد امّا در حقیقت این استعداد، تنها یا دست‌کم بیش از هرچیز در شعر خواجه فعلیت یافته است، چه این عرفان به‌نظر می‌رسد بیش و پیش از هرچیز عرفانی شاعرانه باشد، و همین امرْ عقیدهٔ عاری از تعصّب و مبالغهٔ این نگارنده را تأیید می‌کند.

اشعار عرفانی خواجه در اکثریت قاطع موارد بر پایهٔ جنبهٔ آفاقی عرفان یا تجربهٔ غیرمستقیم عارفانه قرار دارد، و نه جنبهٔ انفسی یعنی فرورفتن در عوالم مجرّد روح و ذهن. تجربهٔ چندقرنهٔ حکمت ذوقی نشان داده که همین جنبه به دلیل وابستگی به عرصهٔ حس و لمس و مشاهدهٔ پدیدارهای زیبا و گلگشت و تأمل شاعر در آنها و همسنخی و همسخنی با آن روح پویا و معنی‌بخشِ ساری و جاری در ورای ظواهر متکثر و مادّی، بسی بیشتر با عوالم شعر و هنر سازگاری دارد تا جنبهٔ انفسی و انتزاعی عرفان، اگرچه جنبهٔ اخیر از نظر خود عرفان و عارفانْ ارزشمندتر به‌شمار می‌آید، چراکه اساساً هدف اَوْلیٰ و اهمّ نگرش و برزش عرفانی، وصول عارف به وحدت نفس و روح با نفس کلّی یا جان جهان است، لیکن چنان‌که گفتیم مخاطب اشعار عرفانی نه از بیان احوال صرفاً نفسانی و ذهنی و عوالم مرموز و سربستهٔ اهل خلوت و

استغراق بلکه از آن جنبه‌ای لذّت می‌برد که با نگرش او به آفاق جهان و لمس پدیدارهای سرشار از حسّ و حساسیت و هوش و پیام برای هر بیننده موافق‌تر باشد. این نگارنده در شرح غزل «دوش وقت سحر...» (۱۷۸) نشان داده که، با آن‌که این غزل را یکی از غزلهای به اصطلاح «عرشی» خوانده‌اند و البته هم از حیث جنبهٔ مهمتر عرفان یعنی جنبهٔ انفسی، شاید ارزشمندترین یا دست‌کم یکی از باارزش‌ترین اشعار او باشد، ولی از حیث ارزش شعری و هنری درست عکس غزلهای شورانگیز و مبتنی بر عوالم آفاقی خواجه است چراکه مخاطب در تمامی شعر با یک رشته مفاهیم ذهنی و مجرّد سروکار دارد که برای هر غیرعارفی یک دنیای سربسته و فروبسته است، در حالی که غزلِ پس از آن یعنی «دوش دیدم که ملایک...» با آن‌که سخن از عوالم ملکوتی است و باز با آن‌که کاملاً هم عاری از مفاهیم مجرّد نیست، شاعر در آن یک رشته مفاهیم حسی نیز گنجانیده همچون بادهٔ مستانه زدن ملکوتیان با همین آدم راه‌نشین و خاک‌نشین، که مخاطب به آسانی می‌تواند صمیمیت و الفت فیمابین را از آن حس و لمس کند. گمان نمی‌کنم هیچ‌یک از شما خوانندگان این سطور، هرگاه که مثلاً بپرسند از نظر صِرف ارزش شعری و هنری کدام‌یک از دو شعر را برتر می‌دانید، درنگی در گزینش دومی، دقیقاً به همان دلیل، بکنید.

حافظ، شکی نیست که گهگاه در اشعار عارفانه‌اش تعابیر و تصاویری حاکی از پویش بیقرارانه و تب و تاب ذرّه‌وار برای پیوستن به خورشید حقیقت به دست می‌دهد، چون:

کمتر از ذرّه نه‌ای، پست مشو، مهر بورز

تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان

امّا سرشت عرفان او اغلب، برخلاف این تصویر، طالب فرورفتنی آرام در لایه‌های خاک آستان دوست و نشستن صبورانه‌تر به امید پاسخ اوست، یعنی کمتر با تپش و تلاش و توفش از گونهٔ مولانایی در سیر به سوی «او» سازگاری دارد. به دیگر سخن، او نیز چون مقتدایش سعدی غالباً بر بیقراری خویش لگام می‌زند و نمی‌خواهد با طرد جهانی که سرشار از جمال و معنی است و با تپش و تقلّا و طامات‌گویی به آرزو و دیدار برسد بلکه صبر می‌کند تا «روزی رُخش ببیند» و «جان عاریت» را «تسلیم وی کند». (۳۴۳/۷)

نکتهٔ دیگر: سعدی و حافظ، در عوالم شعر عارفانه‌شان، به‌طور کلّی نه از طریقتی خاص پیروی کردند و نه طریقتی تازه بنیاد نهادند بلکه نمایندهٔ شاعرانه‌ترین برداشت

از عشق و عرفان بودند، لیکن این دو شاید بسی بیش از عارفان شاعرْ اقشار وسیعتر مخاطبان را از این‌گونه عرفان به وجد آوردند. شکی ندارم که گرایش بسیاری از نسلهای پس از حافظ به این عوالم، به‌ویژه شمار فراوانی از شاعران، بیشتر از طریق شعر او، و بیش از هرچیز به دلیل نبوغ بیانی و هنرِ شناختهٔ او، بوده است. شاید عمدهٔ این توفیق از آن روی باشد که، هرقدر عارفان کوشیدند تا قلمرو خواص را از دیگران جدا کنند، سعدی و حافظ به عکس به آن «دیگران» اندیشیدند، پس، چنان‌که پیشتر هم اشاره شد، این دو حتی بیش از عارفان به ترویج و تعمیم عرفان یاری رساندند.

دیگر: به‌رغم هرآنچه پیشتر از تفاوتهای نگرش حافظ با عرفا و صوفیه و نیز پاره‌ای بهره‌گیری‌های ابزاری او از آیین اینان به‌طور مستند و مدلّل گفته‌ام، به هیچ روی اتهام تظاهر و زرق و تمویه یا یکی نبودن فکر و زبان یا درون و برون را به ساحت او روا ندانسته‌ام، و بر آنم که همین پندارها مهمترین لغزشگاه برخی منتقدنمایانِ هرچه‌درای دهه‌های اخیر در داوریهای فارغ از تحقیق و تحلیل آنان در حق او بوده است، زیرا فرضاً اگر کسی چیزی را قلباً دوست نداشته یا به قول روانشناسان «زمینهٔ انفعالی» نسبت به آن نداشته باشد ولی آن را به دلپذیرترین شکل ممکن ارائه کند، اگر ناممکن نباشد دست‌کم غریب خواهد بود. آنچه را هم که به‌عنوان بهره‌گیری ابزاری از تصوف یاد کردم تنها مربوط به برخی مضامین عرفانی او دانستم، و تعمیمی در کار نیست، زیرا پیداست که «بیهوده سخن بدین درازی نبوَد» یا همگان را برای همیشه نمی‌توان فریفت. مگر این‌همه شاعر آن‌همه دعوی معرفت و عرفان نکرده‌اند؟ پس چرا اینان و مخاطبانشان در این زمینه نتوانسته‌اند حدّاقلّ رابطه و همسخنی را با دیگران ایجاد کنند؟ از همین‌جاست که می‌توان گفت حافظ، نفس بینش و نگرش عرفانی و برآیند و چکیده و افشرهٔ عرفان، یعنی ساحت اخلاقی و انسانی آن را، غالباً قطع‌نظر از اصول نظری و آداب و رسوم ظاهر تصوّف، سخت دوست می‌داشته و آن را بر تمامی نظامهای متنوّع اخلاقی و حتی اخلاق مبتنی بر زهد و تعبّد و تشرع ترجیح می‌نهاده و در شعر بازمی‌تابانده است. در بحث از نظر حافظ دربارهٔ برخی تندروان تصوّف همچون حلّاج نیز گفته‌ام که علاقه و ارادت خواجه به ایشان نه به دلیل همین تندرویها و دعویهای بزرگ، بلکه تنها و تنها به سبب صداقت بیان و شهامت آنان در ابراز عقیده بدون پروا از عوام یا تلقّیهای عوامانه بوده، که این نیز ارتباطی تامّ با اخلاق سرشتی و راستکردارانهٔ حاصل از بینش عرفانی ایشان دارد.

می‌توان همین معنی را بر کلیت موضع و منظر حافظ دربارهٔ زهد و تصوّف، هردو، نیز تسرّی داد. آن‌همه تأکید او بر اقشار یا فرقه‌های وارسته، همچون رند، قلندر، عیار، لاابالی، خراباتی و... و مستی و بی‌خویشی و بی‌خبری از این‌که «که آمد، کدام رفت» و رهایی از قیود ساختگی و نفسگیر (چه در نظام زهد و شرع، چه تصوّف، و چه حتّی برخی قیود در فرقه‌هایی چون ملامیه و قلندریه، با آن‌که آنها را کلاً می‌پسندد) بیانگر این است که او در همهٔ اینها جوهرهٔ آزادی و آزادگی آدمی را جستجو می‌کند و بس. شایان توجّه است که حافظ حتی در برابر معشوق نیز با آن مجد و جلالت، و با وجود فروتنی و تسلیمی که لازمهٔ رعایت «حریم حرمت» اوست (اینجا برخلاف سعدی، که در برابر دلدار کمتر از در درشتگویی درمی‌آید و خاکساری و خاکشماری خویش را از دست می‌گذارد) در موارد متعدّد به طنز و طیبت و چون و چرا می‌پردازد. همین را نیز می‌توان در پرتو روحیهٔ آزادی‌طلب او تحلیل کرد. پرسشها و گلایه‌های شاعر از معشوق، گاهی به مرز درشتی و گستاخی می‌گراید. اساساً کلیت روحیهٔ طنزی (که کمتر جایی از شعرش از آن برکنار مانده است) مگر می‌تواند خاستگاهی جز همین آزادی‌طلبی و خروج از، یا بر بسی قیود و قراردادهای ساختگی داشته باشد؟ کدام شاعر غنایی‌پرداز اهل عرفان را سراغ داریم که به اندازهٔ او حتی امور و روابط عاشقانه را هم در معرض طنز و بازیگوشی عمدی، آن هم از باطراوت‌ترین و سرزنده‌ترین گونهٔ آن، قرار داده باشد؟ تأکید می‌کنم: گرچه مضامین مبتنی بر تسلیم و خاکساری در برابر ارادهٔ معشوق (مضامین سعدی‌وار) در شعر خواجه کم نیست، لیکن طنز و لغز و نکته‌گویی یا به اصطلاح «یکی به دو کردن» با یار هم بسیار دارد، همان چیزی که محبوب را وامی‌دارد تا به او بگوید: «لغز و نکته به یاران مفروش». شاعر ماگاه دوست دارد با معشوق، اگر نگوییم از موضع برابر، دست‌کم از موضعی نزدیک حرف بزند. هرچند در این باب چندان باید وارد شد که بتوان چیزی از روحیات شاعر را بازنمود، چه در تحلیل آخر، در یکچنین عشقی می‌باید دهان از پریشان گفتن بربست و به فراتر بودن دست دلدار در هر چیز خستو شد، چنان‌که موقف و موضع اصلی و آخر او را باید در نظایر این بیت جست:

به سان سوسن، اگر ده‌زبان شود حافظ

چو غنچه پیش تواش مُهر بر دهن باشد

حال شاید بتوان نتیجه گرفت که آن‌گونه دیالوگهای شوخ و شنگ و طنزآمیز، فقط تمهید و تدبیری است برای بیرون آوردن شعر از فضای رخوت و جوش و جان و

جذابیت بخشیدن به آن، یعنی بیش از هرچیز جانب شعر و تأثیر شاعرانه را گرفتن، همچنان‌که پیشتر آن را مهمترین تعهد خواجه خواندم.

ره ز که پرسی؟

آیا آن‌همه تناقض و دوگونه گویی خواجه را که گفته شد فقط این کمترین دریافته است؟ نه، این رعونت است. گمان نمی‌کنم هیچ حافظ پژوه باریک‌بینی باشد که از این معنی، حالا کم یا بیش و به این یا آن صورت، بی‌خبر مانده باشد، امّا خوب، چه می‌توان کرد، که حافظ است و در هر حال دوست‌داشتنی. پس «جانب حرمت فرو» نمی‌گذارند.

اکنون می‌خواهم بحثی تازه یا باری از دیدگاهی تازه بیاغازم دربارهٔ انواع راه‌حل‌ها و تمهیداتی که به‌طور کلّی در خلال چند دهه پژوهشهای جدید برای رفع یا توجیه یا تبیین تناقضها و ناسازگاریهای موجود در اشعار مختلف خواجه از سوی اهل نظر اندیشیده شده، و بیان میزان و دلایل کارایی یا ناکارایی هرکدام. همچنین این بحث نیز همچون مباحث گذشته به هیچ روی بازکاوی شخصیت و فکر شاعر و این‌که مثلاً چرا چنین و چنان می‌گوید نیست بلکه بحثی صرفاً اصولی و روشی در چهارچوب شیوه‌های حافظ‌پژوهان در تفکیک محتوایی اشعار خواجه است.

دری به حیرت

محمدعلی بامداد پس از ذکر چند مورد از تناقضهای شعر حافظ، اعم از درونْ‌شعری و بین‌شعری، عبارت مذکور را (که برگرفته از بیت خواجه است: چو هر خبر که شنیدم، دری به حیرت داشت... ۴۴۳/۹، اگرچه ایشان «رهی به حیرت» نوشته‌اند) به‌عنوان نتیجه ذکر کرده‌اند: «و از این قبیل تناقضات در کلامش دیده می‌شود که هرکدام به فرمودهٔ خودش رهی به حیرت دارد.» (حافظ‌شناسی ۶)

پیداست این عبارتْ توجیهی کلّی‌گویانه یا به قصد گریز از توجیه است. به راستی آیا مشکلی را هم حل می‌کند؟

نـکتهٔ سـربـسته

استاد منوچهر مرتضوی در اثری محققانه، که به‌حق می‌توان آن را درایه‌ای نیکو برای ورود به دنیای حافظ دانست، اگرچه به صراحت متذکر وجود تناقضهای شعر حافظ نشده، لیکن استنباط این نگارنده از سخنان ایشان دربارهٔ اندیشه‌های شاعر این است که به تناقض و تباین میان اندیشه‌های او، کم یا بیش، مشرف و معترف بوده‌اند، زیرا اهتمامی که در جداسازی اندیشه‌های وی با توجه به اصل و آبشخور آنها و نیز تفکیک افکار از احوال او داشته‌اند ناظر به‌وجود تناقضها یا دست‌کم تفاوتهای آشکار در همین ابواب است؛ اگرچه به درستی و همچون برخی دیگر از اهل نظر، اشاره‌ای نیز به شاعر و انسان بودن خواجه داشته‌اند، که خود می‌تواند موجب بعضی سخنان ناهمگون و ناسازگار با یکدیگر هم باشد. ایشان، در ضمن توصیه به دقت در طبقه‌بندی افکار و آرای حافظ، راه‌حل پیشنهادی یا نقطهٔ تأکیدشان این است که نباید «فکر و عقیدهٔ فلسفی و رأی ثابت و اساسی را با تجلیات احوال و ظهورات ناشی از غلبهٔ جذبات و حالات گوناگون» اشتباه کرد. (مکتب حافظ ۱۰۰) گفتنی است هیچ یک از مواردی که این نگارنده تاکنون از ناسازگاریها و دوگونه گوییها به دست داده از نوع احوال متغیّر یا جَذَبات و غَلَبات مورد نظر ایشان نبوده بلکه همگی از مقولهٔ اندیشه‌ها و آرای اوست. پس آیا حق دارد که در قبال کارایی کامل تفکیک پیشنهادی ایشان تردید کند؟ پیداست اصل سخن استاد درست و استوار است، لیکن تردید در انطباق آن با مصادیق در عمل است و این‌که تا چه حد به آن در رفع یا توجیه ناسازیهای پیشگفته می‌توان دل بست.

این باده ازکجا آورد؟

از میان مشکلات متعدد در مورد حافظ، که ظاهراً در عصر ما سر برآورده، یکی هم بحث معانی باده و انواع آن در شعر اوست، و این‌که آیا یک نوع است یا بیشتر (همچنان‌که قرینهٔ آن در بیفایدگی، بحث باده خوردن یا ناخوردن اوست، که در جای خود ذکر آن رفت.) در بی‌نتیجگی آن همین بس که پس از این‌همه کاوش و کشاکش هنوز بر سر جای نخست هستیم. در این باره نیز چنین پیداست که حق با قدما بود که با درک مستقیم‌تر و ملموستر خود از موضوع و به بداههٔ نظر، اساساً وارد چنین بحثی نشدند. آنان، اگر هم برداشتی به این یا آن صورت داشتند، فروتنانه می‌گفتند «ما چنین

فهمیده‌ایم»، به جرّ و جدل نمی‌پرداختند، فرضیه ردیف نمی‌کردند و نظریه به خورد خلق نمی‌دادند. حساب اهل قشر و تشنیع هم همیشه روشن بود؛ همواره همان می‌کردند که امروز هم می‌کنند. باری، این مخمصهٔ خودخواسته، به طبع پاره‌ای راه‌حل‌های خودساخته را هم در پی دارد. برخی را به کوتاهی برمی‌شمارم:

۱. هومن و پیروان آن زنده‌یاد معتقدند الفاظ و مفاهیم شعر حافظ را باید نسبت به عصر و برهۀ سرایش سنجید، و بر این مبنا مَی و طیف وابسته به آن در برهۀ جوانی و خوشباشی شاعر به معنای حقیقی خود به کار رفته و ارادهٔ مفهوم عرفانی از آن متعلق به ایام بعدی عمر اوست. عبدالعلی دستغیب هم در حافظ شناخت کمابیش بر همین نظر است. (در مطلب بعدی، زیر عنوان «زمان شباب و شیب» به بررسی و نقد دیدگاههای تاریخگرا دربارهٔ حافظ، از جمله شیوهٔ پیشنهادی هومن، خواهم پرداخت. فی‌الجمله مشکلات این روش بیش از آن است که بتواند نتایجی خرسندکننده در بر داشته باشد.

۲. اهل تأویل و صاحبان شروح و تفاسیر عرفانی، به‌طور معمولْ باده را به عشق الهی تفسیر می‌کنند. پس خاطرشان آسوده است و اصلاً مخمصه‌ای از این دست احساس نمی‌کنند. در مواردی هم که باده با اوصاف عینی و محسوس به کار رفته باشد می‌گویند: مطابق سنّت شعری است، که این یکی البته سخنی بیراه و عقیده‌ای نامعقول نیز نیست، زیرا بسیاری چیزها از جمله واژه‌ها و تعابیر مبتنی بر مَنهیات و محرّمات به‌طور سنّتی و نسل بعد نسل در شعر به کار می‌رفته که مَی هم از آن شمار بوده و کمتر گمان بدی برمی‌انگیخته است.

۳. پاره‌ای از روشنفکران کوشیده‌اند تا چهرهٔ یک آزاداندیش غربی‌وار را از خواجه به دست دهند. او را «قلندر کفرگو» می‌خوانند و به‌نظر می‌رسد تکلیف خود را با بادهٔ حافظ نیز روشن کرده باشند، چون اساساً سخنی دربارهٔ باده‌ای بجز انگوری نگفته‌اند و یا تمایلی به گفتن آن نداشته‌اند.

۴. همفکران کسروی، یعنی طرفداران نقد اخلاقی و محتوایی، هم به گونه‌ای دیگر خیال خود را راحت کرده‌اند، چون معتقدند خواه شراب در شعر حافظ به معنای حقیقی به کار رفته باشد و خواه عرفانی، این هردو برای جامعه مضرّ است. پیداست چنین عقیده‌ای یکسره از چهارچوب ادبیات و امور آن بیرون است و مکان آن محکمه، چه از نوع بیرونی و چه اخلاقی.

۵. این‌که الفاظی از این شمار لزوماً نه مُشعر بر بادهٔ انگوری است و نه شراب

وحدت، و بهره‌گیری از آنها تنها به انگیزهٔ زیباآفرینی و با اهداف شاعرانه است. حافظ هم باده را همچون بسیاری از همگنان خود و به سائقهٔ شاعری به کار برده است. این نظر را استاد زنده‌یاد سیدجعفر شهیدی در یک برنامهٔ سیما ابراز داشت. اسلامی ندوشن در ضمن مقاله‌ای به نقل و نقد این عقیده پرداخت: «گفتن آنکه حافظ کلماتی از این نوع را (که کلمات کلیدی دیوان او هستند) بی‌توجه به مقصود به کار می‌برده، ادّعایی است که اگر به اثبات برسد به کلّی مبانی حافظ‌شناسی را دگرگون می‌کند. تصوّری که تاکنون برای ما بوده است درست برعکس آن است...» («حرفی از کاروبار و دیار حافظ»، نشر دانش، س هشتم، ش ششم، مهر و آبان ۱۳۶۷، ص ۲۸.) این نگارنده بدان غلظت معتقد نیست که حافظ، مطابق قول استاد فقید، باده و امثال آن را به انگیزهٔ تخیّل خالص به کار برده است (چه در غیر این صورت بحثی بدین تفصیل در باب نمادگرایی در شعر او و بسی دقایق دیگر اساساً موضوعیتی نمی‌داشت) اما به هیچ روی معتقد نیست که نظر استاد یکسره به دور از صدق و صحت یا فاقد مبنای نظری و تجارب متن‌شناختی است بلکه بر آن است که ایشان به نکته‌ای توجه داشته که غالباً از نظرها نهفته است، و ما، هرچند نه بدان حد، اما تا حدودی باید جای را برای انگیزه‌های تخیّلی و شاعرانه در بحث از کلام خواجه یا هر شاعر دیگر باز بگذاریم. این سخن نیز به‌منزلهٔ نفی شأن هیچ‌یک نیست، مگر این‌که اساساً اغراض شاعرانه را چیزی کوچک بشماریم یا مطلقاً در هر چیز و هر جای شعر خواجه و در پس هر لفظ و تعبیر او مترصّد غولی از اندیشه‌های نهفته و ناشناخته باشیم. آری، شهیدی در آن برنامه، به سادگی و بی‌هیچ دعوی، چیزی را گفت که بخشی درخور توجه از شعر حافظ و دیگران را در بر می‌گیرد، چیزی که امثال شهیدیِ آشنا با متون و سنن شعری بسی بیشتر و بهتر درمی‌یابند تا آنان‌که با کمتر متن شعری بجز حافظ خویگرند.

۶. خرّمشاهی چونان نمایندهٔ گروهی از حافظ‌پژوهان، در عین اعتقاد به این‌که بسیاری از کاربردهای می در حافظ عرفانی است، بر آن است که مراد او می واقعی است ولی در باطنْ قصد او حمله به زهد و زاهد ریایی است.

و اما ایشان بحثی نیز دربارهٔ تعداد انواع یا معانی باده در شعر خواجه دارند، که پاسخی مفصّلتر به مسألهٔ یاد شده است و در عین حال آن را می‌توان کوششی برای توجیه پاره‌ای از تناقضهای موجود در اشعار وی و در شمار راه‌حل‌های موضوع مبحث حاضر انگاشت. ایشان، گذشته از دو نوع شناختهٔ باده یعنی انگوری و عرفانی، به نوع سومی نیز به‌نام «بادهٔ کنایی یا مثالی یا ادبی» قایل‌اند. (ذهن و زبان حافظ، چ ۱،

۴۷ـ ۵۰؛ ج ۸، ۱۶۸ـ۱۷۰) گمان می‌کنم این سه‌گانه، چه از نظر صوری و چه محتوایی، تحت تأثیر تقسیمی باشد که سالها پیشتر محمود هومن از عشق یا معشوق حافظ بدین‌سان به دست داده بود: فرویدی، افلاطونی و عرفانی (که در بحث بعدی به آن خواهم پرداخت.) به دیگر سخن، شاید تقسیم سه‌گانهٔ مذکور ملهِم خرمشاهی در تقسیم باده به سه گونهٔ انگوری یا حقیقی، عرفانی و مثالی بوده باشد. ایشان در توضیحِ گونهٔ سوم می‌نویسند: «این حرف را بارها پژوهندگان حافظ گفته‌اند که دو بادهٔ در حافظ داریم: انگوری و عرفانی، یا دو معشوق [...] نگارنده به نوع سومی از می و معشوق در حافظ قائل است و بر آن است که بیشترینهٔ اشعار حافظ در این زمینهٔ سوم است و آن همانا می و معشوق ادبی یا کنایی است.» (همان، ج ۱، ۴۷) از نظر این نگارنده، تقسیم باده و معشوق، خواه به دو و خواه سه‌گونه، چنان‌که اشاره شد در اساس خود تدبیری برای رفع یا تبیین ناسازیهای موجود یا متصوّر در کلام حافظ است. حافظ‌پژوهان از دیرباز نظریاتی دربارهٔ جداسازی دو گونه باده از یکدیگر و طُرُق و ملاکهای تشخیص این دو ارائه کرده‌اند، از جمله مسعود فرزاد، که معتقد بود بادهٔ انگوری یا معنای ظاهری می در مواردی است که سخن از اموری از این دست باشد: رنگ، مزه و بهای آن، این‌که بگوید باید آن را در فصل گل یا با موسیقی و یا به‌طور پنهان باید نوشید. (نک. گزارشی از نیمه‌راه ۱۰۸.) بحث خرّمشاهی نیز دنبالهٔ همین کوششهاست.

شواهد ایشان در بسیاری موارد دارای مشکل یا دست‌کم تردیدبرانگیز است. از شواهدشان برای بادهٔ عرفانی برمی‌آید که احتمالاً مِلاکی دقیق برای جداسازی این دو باده نداشته‌اند (اگرچه کار ساده‌ای هم نیست) و گمان می‌کنم فکر می‌کنند وقتی شعری عارفانه است لابد هرچه باده در آن آمده عرفانی است در حالی که چنین حکم کلّیی به هیچ روی نمی‌توان کرد چون هر شاعری، به‌ویژه حافظ، چه بسا در غزلی واحد، هردو نوع باده را به کار گیرد، و این هم هیچ مشکل یا تناقضی پیش نمی‌آورد، زیرا اساساً یکی از شگردهای خواجه همین است که حتّی در یک غزل عرفانی، این دو باده را به‌طور متناوب جایگزین یکدیگر کند و به تعبیری دیگر محتوی و شکل را به هم آمیزد بدین‌سان که در جایی سخن از بادهٔ عرفانی (امری محتوایی) بگوید لیکن در جایی یا بیتی دیگر بادهٔ انگوری را همراه با عناصر شکلیِ مربوط به این نوع باده، مثل اوصاف محسوسی همچون رنگ، عطر، طعم و غیره بیاورد. خطای مؤلف گرانمایهٔ ذهن و زبان حافظ بیش از آن‌که موردی باشد، روشی یا متدولوژیک است. در

توضیح این معنی، همچنان‌که پیشتر نیز ذکر شد (در ذیل عنوان «جز وحشتم نیفزود») عدّه‌ای بدون توجه به امکان آمیزش عناصر محتوایی و شکلی، تناقضهایی متوجه شعر خواجه دانسته‌اند، حال آن‌که مشکل از سوی تلقّی خودشان است. در بحث یاد شده گفتم: میان عنصر شکلی با عنصر محتوایی، یا میان عناصر شکلی با یکدیگر، تناقضی پدید نمی‌آید بلکه تناقض معمولاً در امور محتوایی (مثل موضوع، اندیشه، پیام و غیره) تحقّق می‌یابد. خرّمشاهی هم ظاهراً گرفتار همین مشکل است، و از همین روی در مواردی از شواهد ایشان برای بادهٔ عرفانی (مرتبط با جنبهٔ محتوایی) عنصر شکلی (مثل آنچه ذکر شد) غلبه دارد. مثلاً از غزل «زلفت هزار دل به یکی تاره مو ببست...» (۳۲) که آن را ـ به درستی ـ عرفانی دانسته‌اند این بیت را نیز به شاهد بادهٔ عرفانی داده‌اند:

ساقی به چند رنگ می اندر پیاله ریخت — این نقشها نگر که چه خوش در کدو ببست

(ذهن و زبان حافظ، چ ۱، ۴۸؛ چ ۸، ۱۶۹) در این بیت به گمان من عنصر شکلی غلبهٔ کامل دارد بدین‌سان که «چند رنگ می» ریختن، اگرچه از نظر محتوایی می‌تواند ناظر به کثرات و گوناگونی پدیدارهای آفرینش و یا تجلّیات به صفات مختلف در دل (پیاله) باشد، لیکن از جهت شکلی، ریختن می به رنگهای گوناگون در کدوی باده را نیز شامل می‌شود و «نقش در کدو بستن» به اعتبار نقوش تزئینی که روی آن حک می‌کردند، همه و همه جزء همان عناصر شکلی و حسّی هستند که ذهن را به سمت بادهٔ محسوس و ملموس یعنی انگوری سوق می‌دهند. ضمناً طبق همان قاعده که گفتم هیچ‌گونه تناقضی هم با بادهٔ عرفانی در دیگر ابیات وجود ندارد بلکه با این امتزاج میان عناصر محتوایی و شکلی، زیبایی و جذّابیت شعر بیشتر می‌شود چون شاعر مثل بندبازی زبردست برای به گمان انداختن مخاطب میان دو گونه می، به‌طور متناوب از این به آن و برعکس روی می‌آورد. نظایر آن هم در اشعار خواجه بسیار است، و اساساً شاعران عرفانگرا در این خصوص بسی بیش از شاعران عارف برای خود آزادی عمل قایل می‌شوند؛ ضمن این‌که این مطلب با توجه به تنوّع ساختاریِ غزل حافظ نیز قابل تبیین است. ببینید، من در مورد بیت مذکور، در این‌که منظور شاعر در نهایت همان بادهٔ عرفانی است با خرّمشاهی همداستانم، اما مرادم این است که خواجه برای بیان محتوای عرفانیِ مذکور دقیقاً از شگردهای شکلیِ مربوط به بادهٔ انگوری سود جسته است.

ایشان همچنین این بیت را در شمار شواهد بادهٔ انگوری داده‌اند:

من نگویم که کنون با که نشین و چه بنوش   که تو خود دانی، اگر زیرک و عاقل باشی

چگونه چنین برداشتی کرده‌اند؟ در حالی که اصل ظرافت بیت و هنر خواجه همین مجمل و سربسته گفتن باده است تا مخاطبْ خود تکلیف نوع باده را به دلخواه و با آزادی معلوم کند. (نک. ح ۴۴۷/۳.)

و امّا در باب قول ایشان به نوع سومی از باده به نام «کنایی یا مثالی یا ادبی»، که از لحنشان برمی‌آید که اطمینانی کامل نیز از صحت مطلب و این‌که «بیشترینهٔ اشعار حافظ در این زمینهٔ سوم است» دارند، نخست تأکید می‌کنم: نوع باده اساساً امری محتوایی است، در حالی که تشخیص نوع آن بحثی شکلی است یعنی نیاز به بهره‌گیری از عناصر شکلی دارد، مثل نشانه‌های پیشگفته و نیز توجه به ساختار شعر و قراین حالی و مقالی. حال اگر در مجموع به جانب هریک از دو نوع متمایل شد می‌توان نتیجه گرفت که انگوری است یا عرفانی. نوع کنایی یا ادبی‌اش کدام است؟ و مگر آن دو تا غیرادبی است؟ بادهٔ «کنایی یا ادبی» چه رنگ و طعمی دارد؟ پیداست باز باید به کمک نشانه‌ها و قراین مذکور تعیین کرد که کدام‌یک از دو گونه است. اگر باز هم (به فرض مستبعد) معلوم نشد باید بدین اندیشید که شاعر لابد چنین صلاح دیده که به اجمال و ابهام یا به گونهٔ رمزآمیز و سمبولیک سخن گوید. هرگونه اصراری در چنین موردی در حکم حرف به دهان شاعر گذاردن یا ورود به حوزهٔ آزادی عمل اوست، ضمن این‌که به دلیل بالا بردن میزان خطا و خطر، معمولاً نتیجهٔ خوبی هم نمی‌دهد. کافی است خوانندگان این سطور نگاهی به شواهد ایشان برای نوع «کنایی یا مثالی یا ادبی» بیفکنند تا دریابند که با قدری دقت می‌توان آنها را به یکی از همان دو نوع معمول و معهود برگرداند، بجز دو سه مورد سمبولیک. حال مگر قرار است معنای سمبول یا نماد را به این آسانی و جمع و جوری تعیین کنیم؟ آیا این همه در ادب ایران و جهان باده به صورت نمادین یا رمزآمیز به کار نرفته است؟ (بنگرید به بحث مفصل دربارهٔ نمادگرایی در زیر عنوان «از مستی‌اش رمزی بگو».)

سرانجام، گذشته از همهٔ اینها، به مصداق آن لطیفهٔ بسیارشنیده، که کسی گفت: به هزار و یک دلیل جنگ نکردیم، اوّل این‌که باروت نداشتیم، این بنده معتقد است چه دو نوع باده داشته باشیم (قول حقیر) و چه سه نوع (نظر ایشان) در هر حال تمامی دیوانهای غزلیات شاعران عرفانگرا در سده‌های گذشته همین دو (یا به‌قول ایشان سه) گونه را دارند؛ البته اگر ایشان مثل خیلیها به قاعده یا کلید هرکارهٔ «اثبات شئ نفی... الخ» متوسل نشوند. به هر روی، صاحبنظران قبل از ایشان تنها همان دو گونه باده را پذیرفته بودند و منطقاً هم حق با آنان است.

سرمنزل دلدار من

از دیرباز این بحث همواره میان حافظ‌پژوهان جریان داشته که آیا معشوق حافظ آسمانی است یا زمینی. دارندگان دیدگاه تنزیهی دربارهٔ خواجه معمولاً پاسخشان روشن بوده است: از گونهٔ آسمانی والوهی. اینان عملاً می‌کوشند تا هرچه نام و نشان معشوق و واژه‌های مشابه راکه در دیوان او می‌یابند به همان‌گونه تفسیر یا تأویل کنند. امّا آنان که چنین نظرگاهی ندارند، همچون هومن، زرین‌کوب، خرّمشاهی، دستغیب و جز ایشان به‌طور کلّی قایل به معشوقهای متنوّع در شعر اویند؛ ضمن این‌که کلیت این بحث نیز هدف جداسازی را به منظور رفع یا توجیه تناقضها یا ناهمگونیهای میان جلوه‌های متفاوت معشوق دنبال می‌کند.

محمود هومن سه‌گونه عشق در شعر خواجه می‌بیند:

۱. فرویدی (یا جسمانی و شهوانی):

شراب تلخ صوفی‌سوز بنیادم بخواهد برد لبم بر لب نه، ای ساقی، و بستان جان شیرینم

۲. افلاطونی، که خاستگاه و موضوع آن زیبایی تن نیست بلکه زیبایی روان یا اخلاق است:

لطیفه‌ایست نهانی که عشق ازان خیزد که نام آن نه لب لعل و خطّ زنگاریست

۳. عرفانی یعنی عشق به خدا:

از پای تا سرت همه نور خدا شود در راه ذوالجلال چو بی‌پا و سر شوی

(حافظ ۶۹ـ۷۰)

گفتنی است این نگارنده در این مورد نیز معتقد است در نهایت از دو گونه بیرون نیست: یا منزّه از شهوات و شوایب بشری هست و یا نیست، و نوع بینابین هم ندارد. اما با این حال اگر تقسیم سه‌گانه به شیوهٔ هومن بشود، باز یک حرفی است، چون به هر حال مبنایی قابل دفاع دارد، نه این‌که نوع دوم آن به نامی چون «کنایی» یا «ادبی» و امثال آن نامگذاری شود. آنچه هومن «افلاطونی» می‌خواند همان است که من پیشتر با عنوان «حُبّ عُذری» درباره‌اش بحثی مفصّل کردم. خرّمشاهی در باب معشوق حافظ در حقیقت دنبالهٔ بحث هومن راگرفته و در این مورد هم مثل بحث دربارهٔ باده قایل به سه‌گونه شده است، لیکن به جای نوع «افلاطونیِ» هومن، معتقد به همان معشوق «ادبی» یا مثالی و کنایی است. (ذهن و زبان حافظ ۵۷ـ۶۲) و این چیزی است که عقل این حقیر از آن قاصر است و مثل بحث ایشان دربارهٔ باده‌ای به همین نام، اِشکالی اصولی و

روشی در آن می‌بیند. (برای این‌که تکرار نکنم، از خوانندگان خواهش دارم به بحث قبلی، در ذیل عنوان «این باده از کجا آورد؟» بنگرند.) آری، گمان می‌کنم ایشان با این نوگرایی‌شان در زمینهٔ معشوق نیز دستمال بر سر درد نکرده بسته‌اند. امّا نکته‌ای که می‌خواهم در باب سه نوع عشقی که هومن به آنها قایل است تأکید کنم این است: در این مورد نیز، مثل آنچه در مورد بحث انواع باده گفتم، بهره‌گیری از این انواع نیز به هیچ روی اختصاصی به حافظ ندارد بلکه میان غزلسرایانی که من آنان را «عرفانگرا» (برای جداکردنشان از «عارفان») می‌خوانم مشترک است، از جمله سعدی و دیگر عرفانگرایانی که تعدادشان بیش از همه است و پیشتر نام برده‌ام. نکتهٔ مهم این است که عشق افلاطونی یا عُذری، اوج خود را در غزل سعدی می‌یابد و نمودهای آن در غزل خواجه به هیچ روی به اندازهٔ سعدی نیست.

زمان شباب و شیب

نگرش تاریخگرا دربارهٔ حافظ نیز، از نگاه نگارندهٔ دفتر حاضر، یکی از همان راههایی است که توجیه و تبیین و تقسیم دوره‌ای را از اشعار او بر بنای شعرهای زمانمند او دنبال می‌کند بدین منظور که دست‌کم برخی ناسازگاریها و ناهمگونیهای موضوعی یا محتوایی را رفع یا تعدیل کند، بدین‌سان که با نگریستن به تاریخ یا برههٔ مربوط به این یا آن شعر بتوان تا حدّ ممکن وضع و حالت سراینده و روزگار و افراد مرتبط با یک شعر مفروض را تشخیص و به پرسشهای موجود دربارهٔ چگونگی و چرایی و دیگر چند و چونی آن شعر یا اشعار مشابه و همدوره پاسخ داد. در این زمینه بی‌تردید زنده‌یاد قاسم غنی را باید آغازگر این‌گونه نگرش و کوشش دانست، کسی که برخی دیگر از حافظ‌پژوهان تاریخگرا، همچون معین در حافظ شیرین‌سخن، هومن در حافظ خود و دستغیب در حافظ‌شناخت، جملگی، با وجود تفاوتهایی بیش یا کم در پژوهشهایشان، دنباله‌رو و وامدار او بوده‌اند. پیشتر باید بگویم در این بحث به هیچ روی آهنگ کوچک‌شماری تلاشها و بررسیهای غالباً راهگشا و روشنگر غنی، این پزشک ادیب عاشق، در پژوهشهایش در باب شخص و شعر حافظ از دیدگاه تاریخ حافظ و حافظ تاریخی در میان نیست بلکه پرسشها و گاه تردیدهای این نگارنده در میزان و نحوهٔ کارایی همین دیدگاه و شیوهٔ بررسی، هدفی را جز اصلاح جنبه‌هایی از آن، که به‌زعم بنده سودمندی مساعیِ مسلماً مأجور او و پیروان را کاهش می‌دهد،

دنبال نمی‌کند. بنابراین، عمدهٔ سخن من در باب برخی زیاده‌روی‌هاست و بس. در هر حال، به دلیل احتوای بسیاری از اشعار حافظ بر مسایل و وقایع تاریخی و گاه سیاسی یا مملکتی عصر، به‌طور کلیّ نمی‌توان دیدگاه تاریخی را نفی کرد. برای مثال، وقتی می‌بینیم حافظ در عین قربت، یکباره به غربت ناخواسته می‌افتد، یا به عبارت دیگر، آنگاه که همزمان با مدحهای آنچنانی او از شاه شجاع، نشانه‌ای را از انتقاد و ناخرسندی او در این‌که «من نمی‌شنوم بوی خیر ازین اوضاع» (۲۸۷/۳) مشاهده می‌کنیم چگونه می‌توان انتظار داشت که عدّه‌ای در تلاش برای توجیه این دگرگونیها و ناهمگونیها به تاریخ عصر و رویدادهای آن روی نیاورند؟ توجه داشته باشیم که بسیاری از اشعار مناسبتیِ خواجه ارتباطی آشکارتر از این به امور و احوال زمان دارد، و همینها توسل و استمداد پژوهنده را از تاریخْ موجّه و معقول جلوه می‌دهد، امّا باید پرسید: تا چه حد می‌توان در این امر جلو رفت؟ و آیا پشتگرمی بیش از حد به این روش، به‌ویژه هنگامی که اصرار زیاده بر تأویل این یا آن شعر به فلان یا بهمان رویداد می‌شود، این در حکم تابع قرار دادن پدیداری درونی یا عاطفی و تخیّلی به‌نام شعر نسبت به امری برونی به‌نام تاریخ نیست؟ این درست است که هر شعر مخلوق زمان است لیکن بیشتر منتقدانْ آن را پس از خلق، موجودیتی مستقل و تابع قوانین درونی خودش می‌انگارند، و از این رو شیوه یا دیدگاه تاریخی یا تاریخ ادبیاتی را تنها در حدّی محدود پاسخگوی پرسشها و رفع‌کنندهٔ ـ آن هم تنها برخی ـ مشکلات و ابهامات می‌دانند، نه بیش. حال آن‌که، بر روی هم و به‌نظر این نگارنده، غنی و برخی پیروان این دیدگاه گاهی بیش از حد به کارایی این روش دل‌بسته‌اند، چنان‌که به شرح بازخواهم گفت.

نظر غنی در خصوص انطباق اشعار با رویدادهای واقعی و تاریخی اگرچه در بسیاری از موارد صائب است لیکن او گاهی با اصرار بر تسرّی دادن آن به اشعار دیگر بدون وجود دلایل قانع‌کننده دوچار خطا یا دست‌کم حکمهایی تردیدانگیز می‌شود. مثلاً به‌نظر می رسد هرچه واژه همچون غریب، غریبی، وطن، سفر و نوسفر در شعرها دیده غالباً حمل بر دوری دوسالهٔ شاه شجاع از شیراز به هنگام چیرگی محمود بر آن کرده است، در حالی که چنین حکمی در برخی موارد صدق نمی‌کند بلکه شعر حول موضوعاتی دیگر مثل تأملات عرفانی است. من در شرح غزلهای مربوطه به اندازهٔ کافی بحث کرده‌ام و لذا در اینجا به یک نمونه بسنده می‌کنم. غنی این غزل را نیز مربوط به غربت شاه شجاع می‌داند (تاریخ عصر حافظ ۲۳۶):

دیر است که دلدار پیامی نفرستاد

نوشت کلامی و سلامی نفرستاد

چرا؟ چون «شاه سواران» را در بیت ۲ ترجمهٔ «ابوالفوارس» (لقب شاه شجاع) دانسته است. (یادداشتها ۲۰۳) امّا این نگارنده بر آن است که، اگر نظری دقیقتر به ساختار غزل بیفکنیم، آن را در شمار چند شعری خواهیم دید که خواجه در آنها از وصال و وصول عرفانی ابراز نومیدی کرده است. (نک. ذیل عنوان «جز وحشتم نیفزود»، فقرهٔ ۵، که نمونه‌هایی از این‌گونه اشعار داده‌ام.) کدامین دلیل روشنتر از این بیت؟:

چندان که زدم لاف کرامات و مقامات

هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد

بیت آخر نیز که ظاهراً غنی آن را مؤید حدس خود دانسته است:

حافظ به ادب باش، که واخواست نباشد

گر شاه پیامی به غلامی نفرستاد

به گمان من استدراک شاعر است از جسارتی که در بیت قبلی کرده است، یعنی اگر شاه کائنات پیام وصلی برای تو (حافظ) نفرستاد، ادب عبودیّت اقتضا می‌کند که در هر حال فرمانبردار باشی و چون و چرا نکنی. پیداست غنی این «شاه» را هم شاه شجاع پنداشته است. به هر حال، گمان می‌کنم اگر شما نیز نظری به اشعار متعدّدی که غنی در همان‌جا به‌عنوان شعرهای مناسبتی برشمرده است بیندازید (۲۳۶ـ۲۴۰) با این بنده همداستان شوید که برخی از آنها در عداد عارفانه‌ترین اشعار خواجه است.

پس از غنی، تقسیم‌بندیِ دوره‌ای یا برهه‌ای از اشعار حافظ، بر مبنای آن دسته از شعرها که زمان دقیق یا تقریبیِ سرایش آنها معلوم است، آغاز می‌شود؛ هرچند هیچ‌یک از پژوهندگانِ گراینده به این‌گونه تقسیم‌بندی تاریخی از خوان کوششهای پیشگام نگرش تاریخگرا، یعنی غنی، بی‌بهره نمانده است. در این شیوه، کوشش می‌شود تا دگرگونیهای اندیشه‌ای و درونی خواجه بر پایهٔ شعرهای هر برهه و تشخیص محتوای کلّی آنها تبیین و نتایجی به‌دست داده شود.

محمود هومن تعداد ۲۴۸ غزل خواجه را مبنا قرار می‌دهد و بر ۵ دوره بخش می‌کند. ویژگیهای بارز این دوره‌ها به اختصار چنین است: دورهٔ یکم: مصادف با روزگار ابواسحق، اشعار ساده و بدون حاشیهٔ فلسفی یا عرفانی است. عشق در آنها رنگ شهوت دارد. شاعر «تازه‌رند» است و هنوز برخی «خبر»ها را نشنیده است. در

پایان این دوره و در بعضی غزلها طعنه به زاهد و واعظ و گاهی نکته‌هایی فلسفی مشهود است. دورهٔ دوم: دورهٔ «کهنه‌رندی» او، کمابیش برابر با عصر مبارز و اشعار دارای یک حاشیهٔ اصلی است و آن طعن زاهد، واعظ، شحنه و محتسب و بیزاری از زهد ریایی است، و حاشیهٔ فرعی آنها توجه به صوفیگری. دوره‌های سوم و چهارم: کمابیش دربرگیرندهٔ زمان شاه شجاع است. حاشیهٔ اصلی اشعار دورهٔ سوم، شادی از آزادی عیش و نوش و کساد بازار ریاکاری است. در این دوره و نیز دورهٔ چهارم، که همزمان با اواخر عصر شجاع است، غزلها آب و رنگ فلسفی و عرفانی به خود می‌گیرد. دورهٔ پنجم: غزلها کماکان بهره‌ور از همان حال و هواست. شاعر از «تازه‌رندیِ» اوایل و «کهنه‌رندی» اواسط بیرون آمده و به «رند» بدل شده است. عشق نیز به معنای راستین واژه در این دوره نمود یافته است. (حافظ ۳۵۰ـ۳۶۰)

عبدالعلی دستغیب، با آن‌که کار هومن را «بهترین و علمی‌ترین شیوهٔ بررسی» سبک شعر و اندیشهٔ حافظ، که «می‌توان از آن درسها آموخت» می‌داند بلافاصله می‌گوید: «ولی گمان می‌رود که مراحل زندگانی شاعر ما بدان قسم نباشد که ایشان پیش نهاده است.» (حافظ شناخت ۲۹۵) آنگاه خود بر پایهٔ ۱۰۰ شعر خواجه تقسیمی در هفت دوره از آنها با برخی تغییرات نسبت به هومن ارائه می‌کند، بدین قرار: دورهٔ یکم: اشعار عصر ابواسحق و جوانی حافظ   دورهٔ دوم: روزگار مبارز، یعنی سختگیری، اختناق، ریا و تقشّف   دورهٔ سوم: از ابتدا تا میانهٔ سلطنت شاه شجاع، یا دوران آزادی و «می دلیر نوشیدن»   دورهٔ چهارم: از حدود ۷۶۴ به بعد، یعنی دگرگونی سیاست و رفتار شجاع، قتل صاحب‌عیار وزیر در ۷۶۴، اختلاف شاعر با پادشاه، احتمالاً از حدود ۷۶۷ به بعد   دورهٔ پنجم: دلگیری خواجه از محیط شیراز و پارس و روی‌آوری به بلاد و حاکمان خطّه‌های دیگر   دورهٔ ششم: اشتیاق او به بازگشت   دورهٔ هفتم: از زمان زین‌العابدین (۷۸۹) و آنگاه منصور (۷۹۰) تا پایان زندگی خواجه، یعنی برهه‌ای که شامل اشعار شاعر در شَیب یا «پیرانه‌سر» می‌شود. نویسنده، شعرهایی راکه به‌نظر ایشان مربوط به هر دوره است نقل و درباره‌شان بحث می‌کند. لبّ و لباب آرا و روش دستغیب این است که هم نظریهٔ سوسیالیستی «زیربنا و روبنا» و هم نظریهٔ باطنی (esoteric) را چنانچه به‌تنهایی به کار گرفته شود ردّ می‌کند. دربارهٔ اوّلی می‌گوید: اگر همه چیز بر پایهٔ زیربنا و تابع شرایط ویژهٔ اقتصادی بود امروزه نباید آثار سوفوکلس، میکل‌آنژ، شکسپیر، فردوسی و... برای مردمْ جاذب و تأمل‌انگیز باشد. نظریهٔ دوم نیز بر پایهٔ توجه صِرف به دنیای درون و رموز و تمثیلهای

عرفانی و هنری استوار و در قبال زمینه‌های واقعی و شرایط تاریخی هر اثر بی توجّه است و همه‌چیز را در حوزۀ متافیزیک عرفانی و اعماق باطن یا روحی مستقل از کالبد جستجو می‌کند. نویسنده می‌گوید هردو روش را در هم آمیخته و به‌کار گرفته تا از مزایای هیچ‌یک بی‌بهره نمانده باشد. (همان ۸۵۱ـ۸۵۲ با تلخیص و تغییر عبارت) دستغیب در بخشی دیگر می‌کوشد تا تصاویری به‌زعم خویش واقعی از حافظ «آن‌گونه که از کلّ اشعار وی و منابع موجود برمی‌آید» به دست دهد، و در ادامه می‌گوید: این شاعر عجیب، مانند دوران خود سرشار از تناقض و تضاد است. سپس مواردی را از این معنی برمی‌شمارد. (همان ۵۳۶) و امّا این بندۀ نگارنده، چنان‌که از بحثهای پیشین برمی‌آید، در وجود تناقضها و تضادهای فراوان در اشعار خواجه با ایشان به‌طور کلّی همرأی است، لیکن در چندی و چونی موارد همداستان نیست و پیداست تنها به آنچه گفته است و خواهد گفت باورمند است.

باری، چنان‌که گفتم، من دربارۀ کلیت دیدگاهها و بررسیهای تاریخگرا درباب آثار خواجه و دستاوردهای آن به هیچ روی قصد کوچک‌شماری آنها و نادیده‌گیری جنبه‌های سودمندشان را ندارم و برآنم که وجود همین شمار از اشعار زمانمند (خواه زمان قطعی و خواه تخمینی) در دیوان خواجه در مقولۀ مورد بحث بسیار مغتنم است، زیرا در غیاب شرح‌حالی دقیق و واقعی از شاعر یا یادداشتهای روزانۀ رایج در غرب می‌توان تا اندازه‌ای از روی آنها بر دگرگونیهای زندگی یا اندیشه و گرایش شاعر آگاهی یافت. اما با اوصافی که ذکر خواهد شد و شکوک و شبهات بسیار در باب بسیاری از همین دست اشعار، خواهید دید که شمار اشعار زماندار متقن که بتوان با اطمینان خاطر موضوع استنتاج قرار داد چندان زیاد نیست. همچنین تفاوتهایی مهم در نحوۀ استنباط هومن و دستغیب از اشعار مشترکِ مورد بررسی و نیز در تعداد اشعار اساس کار هرکدام (به ترتیب ۲۴۸ و ۱۰۰) وجود دارد که، اگرچه با توجه به تفاوتهای شیوۀ کارشان طبیعی است، امّا گاهی نتایجی که از شعری واحد می‌گیرند آنچنان مغایر یکدیگر است که به‌ویژه خوانندۀ کم‌آشنا با این عوالم انگشت به دهان می‌ماند. نیز به‌طور کلّی در این تاریخگراییها از غنی گرفته تا بعدیها به‌قدری جای سؤال یا مصادیقِ به‌اصطلاح روزۀ شک‌دار هست که حدّی ندارد، و پیداست که نتایج کار هریک را مشوب می‌کند.

و اما، مطابق اِحصای این نگارنده، تعداد اشعار زماندار (نه «تاریخدار»، چنان‌که بعضی گفته‌اند)، اعم از زمان قطعی و تقریبی و حدسی، دست بالا بالغ بر ۸۰ خواهد

بود، شامل ۴۶ و حدّاکثر ۵۰ غزل و ۲۸ تا ۳۰ قطعه و قصیده، لیکن شمار اشعاری که به دلیل احتوا بر قرینه‌ای روشنْ دلالتی آشکار بر این یا آن زمان، شخص و رویداد دارند بسی کمتر از آن است که هومن و دستغیب گفته یا حدس زده‌اند. تازه از آنچه من شمارش کرده‌ام شماری مربوط به روزگار شاه شجاع است، که خود ۲۷ سال یعنی نزدیک به سه دهه را دربرمی‌گیرد، و بیشتر این اشعار هم معلوم نیست درکدام حدود از این دوران دراز سروده شده است. (اگر سبب درازی بسیار سخن نمی‌شد ریز یکایک این هشتاد شعر را به دست می‌دادم؛ «اعتقادی بنما و بگذر...») حال، هرچند بیشتر اشعار مورد بررسی هرسه بزرگوار یاد شده بیرون از دایرهٔ حدس و احتمال نیست امّا این بنده در اینجا تنها برخی از پرسشها و تردیدهای خود را دربارهٔ این شعرها، که به گمان وی می‌تواند تردیدهایی را در استنتاجات حاصله و مآلاً کارایی دلخواه شیوهٔ تاریخگرایی پدید آورد برمی‌شمارد. (به ذکر شمارهٔ هر شعر بسنده می‌کند):

۱. درِ میخانه بسته‌اند دگر... (۱۳) را معمولاً مربوط به روزگار مبارز می‌دانند ولی به‌ویژه با توجه به «دگر» (= دوباره) آیا نمی‌تواند در دورهٔ زاهدنمایی شاه شجاع باشد که برای جلب قلوب متشرّعان شروع به بستن میخانه‌ها کرد؟

۲. آیا غزل با ردیف «غریب» (۱۵) فقط در ایّام غربت می‌تواند سروده شود؟

۳. آیا بیت «تا در ره پیری به چه آیین روی، ای دل...» (۱۶) تنها می‌تواند زادهٔ ایّام میانسالی شاعر باشد و مثلاً ممکن نیست از روزگار جوانی و یا حتی خود پیری بوده باشد؟

۴. آیا «خواجهٔ جهان» (۱۷)، که در متون پارسی لقب نوعیِ هر وزیر مقتدری است، از میان وزرای متعدد همزمان با حافظ، تنها می‌تواند شامل یک تن (تورانشاه) شود؟

۵. آیا «چشم بد دور، کزان تفرقه خوش بازآورد...» (۱۹) آنچنان که غنی احتمال داده فقط ممکن است هنگام بازگشت ظفرمندانهٔ شاه شجاع به شیراز گفته شده باشد؟ (اگرچه به اغلب احتمال همین است) امّا آیا اندکی هم احتمال نمی‌توان داد که به بازگشت پیروزمندانهٔ ابواسحق پس از مدتها درگیری در نبردهای بیرون شیراز مربوط باشد؟

۶. آصف در «زبان مور به آصف دراز گشت...» (۲۴) یا جاهای دیگر کیست؟ در این خصوص مگر کم ابهام هست که تاریخگرایان حدسیاتشان را با اطمینان مِتوجه امثال صاحب‌عیار و تورانشاه کرده‌اند؟ «آصف» در ادب پارسی لقبی نوعی برای هر

وزیر مقتدری است (مثل همان «خواجهٔ جهان»). اتّکا به آمار و بسامد کاربرد هم به دلیل همین ابهام نمی‌تواند مشکل تشخیص شخص را بگشاید. غنی در چند جا می‌گوید: «غالب غزلهایی که ذکر آصف دارد مقصود صاحب‌عیار است.» (یادداشتها، مثلاً ۱۷۴، ۱۷۵ و ۱۷۸) و با همین فرض، که اطمینانی نیز به آن نیست، معتقد است «آصف ثانی» لابد باید لقب تورانشاه باشد: «غالباً خواجه از جلال‌الدین تورانشاه به آصف ثانی تشبیه می‌کند.» (همان ۱۹۵) می‌توان پرسید: اوّلاً قید «غالب» برای چیست در حالی که در کلّ دیوان، «آصف ثانی» به گواهی فرهنگ بسامدی حافظ از دانیلا مِنِگینی فقط در چهار مورد به کار رفته (سه مورد در غزلیات و یکی در قصاید)؟ توضیحی هم نمی‌دهد که «غالب» و «مغلوب» در این چهار جا کدام است؟ ثانیاً مگر همهٔ این آصف‌ها (اعمّ از صاحب‌عیار و تورانشاه و حتی شاید دیگر وزیرانی که غنی و دیگران «آصف» بودنشان را حتی به احتمال نیز قبول ندارند) در واقع «آصف ثانی» نیستند؟ (پیداست «آصف» اصلی همان پسر برخیاست و دیگران «ثانیِ» او.) پس آیا به حساب غنی اگر صاحب‌عیار غالباً همان آصف ثانی باشد آنگاه مگر تورانشاه را نباید مثلاً «آصف ثالث» خواند؟ می‌بینید که در موردی که تاریخگرایان مسلّم فرض می‌کنند چه‌قدر اما و اگر هست.

۷. آیا غزل «درین زمانه رفیقی که خالی از خلل است...» (۴۶) به صرف قید «درین رهگذار پرآشوب» و توصیهٔ شاعر به انزوا و «جریده» رفتن، صِرفاً باید از اشعار سالهای پایانی عمر حافظ باشد؟ آیا آشوب و پریشانی در روزگار خواجه کم روی داده است؟ و آیا میل شاعر به گوشه‌گیری نیز در هیچ موقعیت دیگری در دل او راه نیافته بوده است؟

۸. دی پیر می‌فروش، که ذکرش به خیر باد... (۹۶) را غنی «به قراین مؤکّده» راجع به ابواسحق می‌داند. خوانندگان با نظری به کلّ غزل بفرمایند به کدام «قراین مؤکّده» و حتی «غیرمؤکّده» باید چنین باشد؟ ظاهراً مبنای حدس غنی مختصر قرابتی است که میان مضامینی چون عدم توجه به‌نام و ننگ، ناپایداری روزگار و «بر باد رفتن تخت سلیمان» و رفتار عیاشانهٔ ابواسحق در ایام پایانی او دیده است، ولی آیا این‌گونه مضامین که این‌همه در غزل عموماً و غزل خواجه خصوصاً تکرار می‌شود به راستی همان «قراین مؤکّده» است؟

۹. شاه ترکان سخن مدعیّان می‌شنود... (۱۰۱) را، که به گمان من غزلی عرفانی است، دستغیب به حدس مربوط به درگیری شاعر با شاه شجاع می‌داند؛ به کدام دلیل

قانع‌کننده؟ ضمن این‌که «غلامی» را نیز در بیت آخر (به غلامی تو مشهور جهان شد حافظ) لابد مدحی انگاشته، در حالی که این می‌تواند مشمول همان تردیدی باشد که من در اصابت نظر غنی در باب غزل ۱۰۵ کرده‌ام و بیت آخر آن‌که «غلامی» (نکره) دارد: ... گر شاه پیامی به غلامی نفرستاد (نک. اوایل مبحث حاضر.)

۱۰. دستغیب غزل «جان بی جمال جانان...» (۱۲۲) را به استناد این بیت (که خانلری ندارد) مربوط به زمان مبارز می‌داند:

ای دل، طریق رندی از محتسب بیاموز
مست است و در حق او کس این گمان ندارد

و این در حالی است که در پایان غزل می‌خوانیم:

کس در جهان ندارد یک بنده همچو حافظ
زیرا که چون تو شاهی کس در جهان ندارد [!]

۱۱. ایشان غزل «چه مستی است ندانم که ره به ما آورد...» (۱۴۱) را به استناد بیت زیر دربارهٔ درگیری خواجه با شاه شجاع می‌داند:

به تنگ‌چشمی آن ترک لشکری نازم
که حمله بر من درویش یک‌قبا آورد

این را نیز باید از مقولهٔ «شاه ترکان سخن مدّعیان...» دانست (که ذیل شمارهٔ ۹ ذکر آن رفت.) به راستی به کدام دلیل روشن؟ به صِرف به کارگیری یک تصویر از مقولهٔ بسیار رایجِ نگار سپاهی؟ من در کلْ مخالف این‌که غزل را مربوط به عصر شاه شجاع بدانند نیستَم ولی معتقدم تنها با اتّکا به تصویر مذکور نمی‌توان آن را مرتبط با درگیری یاد شده (احتمالاً ۷۶۷) دانست.

۱۲. هم ایشان غزل «راهی بزن که آهی... (۱۵۰) را با اتّکا به این بیت، از دورهٔ پیری شاعر می‌شمارد:

قدّ خمیدهٔ ما سهلت نماید، امّا — بر چشم دشمنان تیر از این کمان توان زد

و حال آن‌که در بیتی دیگر می‌خوانیم:

عشق و شباب و رندی مجموعهٔ مراد است — چون جمع شد معانی، گوی بیان توان زد

بالاخره کدام را باید ملاک قرار داد، شباب یا شیب؟ و با کدامین استدلال؟ آیا این کافی است که مثلاً بگوییم: چون گفته «قدّ خمیدهٔ ما» پس شعر قطعاً از ایام پیری اوست؟ به راستی تا چه حد باید فریفته مضمون‌سازی شاعر شد و آن را عین واقع انگاشت؟ چرا نتوانیم عکس آن را لحاظ کنیم؟ آیا این سخن ایشان که بیت «عشق و

شباب...» دال بر جوانی او نیست بلکه می‌گوید در پیری اسباب جوانی فراهم نمی‌شود (حافظ‌شناخت ۸۰۲) به راستی استدلالی استوار است؟

۱۳. دستغیب دربارهٔ غزل «حافظ خلوت‌نشین، دوش به میخانه شد...» (۱۶۵) طیّ بحثی مفصّل و سی و چند صفحه‌ای، نظر فرزاد را ردّ می‌کند: «برخلاف توضیح فرزاد، حافظ از میخواری توبه نکرده است که آن را بشکند [...] توبهٔ او از این دست است:

کرده‌ام توبه به دست صنمی باده‌فروش
که دگر می نخورم بی‌رخ بزم‌آرایی»
(همان ۸۱۰)

این نیز نظیر بحث ایشان، فرزاد و دیگر معتقدان به باده‌خواری خواجه و توبه و توبه‌شکنی او در مورد این بیت است:

اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود
ببین که جام زجاجی چه طُرفه‌اش بشکست
(نک. همان ۶۵۰ـ ۶۵۶.)

کدام میخواری؟ چه توبه‌ای؟ کدامین توبه‌شکنی؟ ظاهراً حضرات بحثی را که من پیشتر ناگشوده و ناگشودنی و لاجرم بی‌نتیجه خوانده‌ام (نک. ذیل عنوان «زحمتی از مردم نادان») به شکلی برای خودشان رفع و رجوع کرده‌اند که با چنین اطمینانی از آن داد سخن داده‌اند. باری، این نیز از همان مقولهٔ جدی و مستند دانستن مضامین و تعابیر صِرفاً یا اصلاً شاعرانه و مخیّل است و ادامه دادنش در حکم تداوم همان مجادلات لایعنی و ملال‌انگیز.

فکر معقول بفرما

دیدیم و گفتیم که دیوان حافظ اوج تناقض یا ناسازگاری و ناهمگونی محتوایی در میان متون پارسی یا دست‌کم در شعر غنایی و تغزّلی ماست. تلاشها برای تلاؤم‌بخشی یا توجیه آنها و شیوه‌هایی چند را نیز که حافظ‌پژوهان به همین نیت نیکو تاکنون در پیش گرفته‌اند و میزان رسایی و راهگشایی هریک را بررسیدیم. امّا پرسش اصلی این است: آیا تناقض و تضاد موضوعی در شعر اساساً بد است یا نه؟ آیا شاعر می‌توانست جز این بیندیشد و بسراید؟ و یا به راستی آیا برای یک شاعر در جایگاه یک هنرمند

می‌توان این «دربایست» را قایل شد که خود دستی به زدودن هرچه ناسازی از شعر خویش یا بهسازی یا خودپیرایی برآوَرَد تا از آن مجموعه‌ای به اصطلاح شسته و رُفته و شقّ و رقّ برای اذهان آسان‌دوست و هموارپسند ما درست کند؟ اگر چنین باشد بهتر است یک کلام بگوییم که او باید مثل ما زندگی و اندیشه کند یا می‌کرد؛ تازه اگر خودمان را برکنار از هرچه ناهمگنی و ناسازی بینگاریم. در هر حال و هرچه باشد این عین خویشتن‌خواهی و شاعرنشناسی است. ناگفته روشن است که اگر تناقض در آثار کسی نباشد به طبع بسی بهتر است لیکن نبودِ تناقض، در میان تمامی اقسام و اصناف افراد، جز فیلسوف، آن هم به معنای دقیق و واقعی واژه، از هیچ‌کس ساخته یا خواسته نیست. به دیگر سخن، این تنها فیلسوف است که الزاماً و به دلیل تعریف کلاسیک فلسفه، یعنی دارا بودن اندیشه‌هایی منسجم و نظام‌مند دربارهٔ جهان هستی، می‌باید آرا و نظریاتی ارائه کند که نه‌تنها در اصل و بنلاد دستگاه اندیشگی، بلکه در متفرّعات و متفرّقات نظام فلسفی او نیز تناقض و ناسازگاری وجود نداشته باشد وگرنه سزاوار خرده‌گیری خواهد بود، امّا شاعر و کلاًّ هنرمند چه؟ آیا کسی از هنرمند چیزی بجز ثبت آنات و احوال و افکار او بدان‌سان که هست می‌طلبد؟ و آیا وجود و بروز تناقض در این مجموعه و ملغمه، چیزی غیرطبیعی و شگفت‌انگیز است؟ حال پیداست وقتی ما حافظِ ذاتاً هنرمند را فیلسوف هم می‌خوانیم و همزمان این‌همه تناقض در محتوای اشعارش می‌یابیم آیا این معمّایی خودساخته و خودخواسته نیست؟ آری، صِرف وجود ناسازی و ناهمگونی در آثار هنرمند نه عجیب است و نه سزاوار خرده‌گیری؛ عیب و عَجَبی اگر هست در این‌گونه برخورد با هنرمندی چون اوست. تنها انتظار درست و خردپذیری که از یک شاعر هنرمند می‌رود این است که هر چیزی را که می‌یابد و درمی‌یابد با صمیمیتی هنرمندانه و عاری از دعوی بازگوید (اگرچه همین امر سهل و ممتنع، تنها به زبان آسان می‌آید ولی به‌حقیقت یکی از مهمترین «فصل»های شاعران با یکدیگر است). همین که شاعر صفحهٔ ذهن و صحیفهٔ دل خویش را بر روی امور و احوال و دگرگونیهای درون و برون باز بگذارد تا این امورِ طبعاً گوناگون و چه‌بسا ناسازبر آن به همان‌گونه که هست (حتی اگر خطا و اعوجاجی در دریافت او باشد) نقش بندد بسنده است و جز این، هرچه باشد، هیابانگی بیهوده. به راستی در کجای ممالکِ «از ما بهتران» سراغ دارید که تناقض را در آثار شاعران و هنرمندان خویش، به‌ویژه گذشتگان، بزرگ و مهم بینگارند؟ پیداست منتقدان این بلاد در بررسی و کَندوکاو هیچ موضوعی از جمله همین ناسازیها و ناهمگونیها به

هیچ روی فروگذار نمی‌کنند و کم نمی‌گذارند لیکن این امور تنها در سطح و ساحتی تحقیقی برایشان مطرح است و لاغیر (کاری که این نگارنده نیز ـ بلاتشبیه ـ تاکنون و دقیقاً با همین انگیزه انجام داده است.) پیشتر گفتم که، با وجود تناقضاتی بسیار و پذیرفتنی در شعرهای مختلف حافظ، عدّه‌ای از پژوهندگان (در قطب مخالفِ «تهذّبگرایان») برخی تناقضهای پنداریـن و ناشی از کژبینی خودشان را هم بر تناقضهای واقعاً موجود در شعر خواجه افزوده‌اند، که تا حدودی بطلان برخی را اثبات و مابقی را به شرح غزلهای مربوطه واگذار کردم و مهمتر: منشاء برخی از این متناقض‌بینی‌ها را نیز بازنمودم. حاصل هم این بود که هرچه تناقض میان عناصر شکلی یا روساختی و یا بین عناصر شکلی با محتوایی یافته‌اند به حساب تناقض واقعی یعنی محتوایی یا ژرف‌ساختی گذارده‌اند.

باری، در باب کلیت تناقضهای موجود و مشهود در شعر خواجه، به هر اندازه و از هر دست، آیا می‌توان مدّعی شد که او خود از ضدّ و نقیض‌گویی‌های خویش بی‌خبر بوده و یا قدرت رفع آنها را برای تسهیل دریافت و داوری خوانندگان نداشته است؟ لیکن اصلاً کدام شاعری حاصل یک عمر سرشار از بلند و پست، خوش و ناخوش، مهر و کین و پذیرش و آویزش را همگون و ناسازیها را به اصطلاح «رتوش» کرده است که او بکند؟ اساساً مگر قرار است از او یک فیلسوف بارع و کامل با مزاجی حکیمانه معتدل و مستقیم و تفکّراتی یکدست و نظام‌مند ساخته شود؟ زرین‌کوب در این باره سخنی دارد که این نگارنده خوشتر از آن کمتر شنیده است: «توقّع یک نظام واحد و هماهنگ از شاعر، نه فقط در حکم نفی وجدان هنری اوست، در واقع به منزلهٔ نادیده گرفتن جنبهٔ آفرینندگی او نیز هست چون قریحهٔ آفرینشگر وی فقط در حرکت بین جاذبه‌های متضاد می‌تواند جوهر خود را که پویایی است حفظ کند و خود را با دنیایی که یکنواخت، بی‌تحرّک و مومیایی شده نیست هماهنگ سازد.» (از کوچهٔ رندان ۱۰۲) آری، حافظ فیلسوف یا حتی حکیم به معنای اخص کلمه نیست لیکن اگر به این واقعیت عملی که بسی افرادِ حتی بی‌ارتباط با حکمت در سنّت گذشتگان «حکیم» خوانده شده‌اند استناد کنید و این لقب را برای او نیز قایل شوید من نیز مخالفتی ندارم، مشروط بر این‌که بگوییم: حافظ حکیمی است تنها در چهارچوب حکمت ذوقی و شاعرانهٔ ایرانی، حکمتی آمیخته و نمودیافته با شعر، که معادل است با «تمثیل» در صناعات خمس یعنی استدلال از امری جزئی به امر جزئی دیگر، یا همچنان‌که سهروردی می‌گوید: «التمثِیلُ غیرُ مُفیدٍ للیقینِ.» (مصنفات، مجموعهٔ دوم

۴۲) تناقضهای پذیرفتنی شعر او (و دیگران) نیز مؤیّد همین معنی است. امّا هرآینه اگر این سخنِ درست و سنجیدهٔ شماری اندک از حافظ‌پژوهان را پذیرفتیم که حافظ بیش و پیش از هر چیز شاعر است، آنگاه دیگر نیازی بدان نیست که فضایلی کاذب برای او، آن هم در گزافه‌آمیزترین گونهٔ آن، همچون عرفان و تصوّف، فلسفه و حکمت، علوم و غیره دست و پا کنیم و در این ملغمهٔ غریب و معمّای ناگشودنیِ خودساخته، سرگشته و درمانده بر حجم هنگفت تکرار مکررات، مثلاً در اثبات یا انکار هریک از این ویژگیها در خصوص او، بیفزاییم، البته مشروط بر این‌که جایگاه اینچنین بزرگ و دست‌نایافتنی او را در پهنهٔ سخن‌سرایی کوچک نینگاریم زیرا شعر و عرفان، اگر نگوییم دو پدیدار همزادند، باری بسیار با یکدیگر خویشی دارند؛ تصوّف در هر سطح و ساحت و سانی از فراگیرترین هنجارهای روزگار اوست؛ «حکمت ذوقی» در اثبات پیوستگی با فلسفه و حکمتْ نیازی به هیچ حرف و بحث و «لِم و لا نسلم» ندارد و به اصطلاح اسمش روی خودش است؛ از علوم و معارف عصر بهرهٔ بسیار یا دست‌کم کافی داشتن نیز در یکچنین جایگاهی که او دارد گزیری نیست. آیا همین مایه برای حافظ بسنده نیست؟

همچنین وقتی خواجه را از سویی کمال‌گرا (perfectionist) و از سوی دیگر اهل وسواس (obsessist) می‌خوانیم، وقتی می‌گوییم شعر و هنر، برخلاف پندار عدّه‌ای، برای او مهمترین و جدّی‌ترین هدف و حتی ضرورتی زیستی است، آنگاه دیگر نباید از بروز پاره‌ای ناسازیها، نه‌تنها در احوال متغیر بلکه در اصل اندیشه‌ها، شگفت‌زده شد زیرا هنرمند، همچنان‌که گفته‌اند و گفته‌ایم، وجودی است زادهٔ دلهره و اضطراب و دایم بین واقعیت و آرمان در حرکت و در جدال. گزیر و گریزی هم از هیچ‌یک از این دو ندارد؛ از سویی باید واقعیات را به‌زعم خویش بیان دارد و تباهیها و نابهنجاریها را افشا کند، و از سوی دیگر همواره باید ناظر به آرمان خویش، یعنی در پی ساختن جهان بهتر باشد یا به قول خودش «عالمی دیگر بباید ساخت...» تناقض به‌طور کلی و در اصل قضیه به همین دلیل روی می‌دهد.

یکی از پرسشها این است: چرا عطار، مولانا و سعدی تناقض ندارند یا دقیقتر: کمتر دارند؟ اگر تناقضْ در ذات هنرمند است آیا اینان در هنر کمترند یا کمتر هنرمندند؟ از عطار و مولانا می‌آغازم. این دو و نظایر ایشان شأن اصلی‌شان نه در هنر، که در تصوّف و عرفان است و بدین دلیل که تصوّف از گونهٔ عاشقانه را در مرکز و محور غزل خویش دارند و معمولاً از این مسیر خارج نمی‌شوند امکان بروز تناقض

در شعرشان بسیار کم است، ضمن این‌که مدح رجال صرفاً سیاسی و مملکتی را هم نگفته‌اند تا تناقضی از این رهگذر در شعرشان پدید آید (یا اگر مثل عطار مدحی دارند نهایتاً دو سه مورد استثنایی است). به هر حال، اگر هم برای مخاطب اینان تصوّر ناسازی دست دهد با رجوع به اصول و محکمات عقیدتی و عقاید فرقه‌ایِ آنان قابل رفع است. پیداست شعر محضاً عرفانی به دلیل وجود ویژگی وحدتگرایی در کانون خویش می‌تواند کثرات امکانیه را زیر مفهومی واحد از حقیقت گرد آورد، در حالی که شعر عرفانگرای سعدی (و حافظ) به دلیل دخول عناصری جز تصوّف و عرفان معمولاً بسی بیشتر در معرض تناقض واقع می‌شود. در خصوص سعدی، بیشترین احتمال ناسازی و ناهمگونی در گلستان و بوستان است به دلیل ساختار ویژهٔ موضوعی و احتوا بر ریزترین و دنیوی‌ترین امور اجتماعی و انسانی تا روحانی‌ترین اهداف و آرمانها، امّا در غزل او یکپارچگی و وحدت محتوایی غلبه دارد و در آن کمتر می‌توان به نقیضی در این یا آن غزل رسید، مگر این‌که به‌نحوی اصرار ورزیم تا مثلاً مدح برخی رجال عالم سیاست (همچون اتابک عصر، صاحبدیوان جوینی و غیره) را در ضمن پاره‌ای غزلها با عوالم عشق عرفانی موجود در آنها حمل بر تناقض به اصطلاح دین و دنیا کنیم، یا آنچه را که این نگارنده در بررسی غزل شیخ به «آمیزش بشر و فرابشر» در غزلی واحد تعبیر کرده و آن را شیوه‌ای عامدانه به‌نام «تنزیل و تنزیه» در یک غزل نامیده است (سعدی در غزل ۲۶۳ـ ۲۷۵) به ضرب و زور تناقض جلوه دهیم. وانگهی اخلاق و روحیات و رفتار سعدی، اوج اعتدال و تعادل در همه چیز است و همین ویژگی به‌نوبهٔ خود به کلیهٔ عناصر محتوایی و شکلی شعر به‌ویژه غزل او نیز راه می‌یابد و تأثیری بسیار بر انسجام و وحدت محتوای آن می‌گذارد. گفتنی است اغلب تناقضاتی که به او و آثارش نسبت داده‌اند از سوی روشنفکران تندرو، انقلابی و طبعاً کم تأمّل حدود عصر مشروطیت به بعد، و فی‌الجمله ناشی از شتابزدگی کسانی است که در هر حال کمر به سعدی‌ستیزی و اسائهٔ ادب به یکی از تاجهای گوهرنشان تارک فکر و فرهنگ و هنر ایران بستند و مخالف‌خوانان بعدی نیز، بدون درنگ و شناخت کافی از قضایا، چشم بستند و دهان گشادند (که در این باب نیز در همان کتاب آنچه بایسته می‌نمود گفتم و مکرر نمی‌کنم). گو این‌که مگر سعدی شاعر نیست و مگر قرار است از کلّ قاعدهٔ پیشگفته در مورد هنرْ یکسره برکنار بوده باشد؟

سرانجام، خود خواجه: در بحث از طیف وسیع موضوعات و مضامین غزل او در جای خود فهرستواره‌ای از آنها به دست داده‌ام که مدلّل می‌دارد او، به خلاف شاعرانی

چون سعدی که عادتاً برای هر موضوع یا معنای شعری قالبی خاص (غزل، قصیده، قطعه، مثنوی، نثر شعرگونه و شعرآمیز و...) برمی‌گزینند، تقریباً همه‌چیزش در غزل ریخته و خلاصه می‌شود. از این نظرگاه نیز می‌توان پرسید: چگونه می‌توان در این طیف کهکشانی از محتویات و مضامینْ مانع از بروز ناسازی و ناهمگونی شد؟ البته از این نیز نمی‌توان گذشت که او از جهت گزینش شیوهٔ ویژهٔ غزلسرایی‌اش در زمانه‌ای که غزل پارسی همهٔ انواع و اسالیب را پیشتر آزموده بود باهوش‌ترین و موقعیت‌سنج‌ترین سخنوری است که در تاریخ غزلسرایی کشورمان سراغ دارم. در زیرکساری او همین بس که دریافت سرودن غزل به شیوهٔ ویژهٔ سعدی هیچ‌گونه بخت و امید موفقیتی برایش باقی نمی‌گذارد. همچنین با آگاهی از روحیهٔ تنوّع‌طلب هموطنانش، با اختیار شیوهٔ تنوّع ساختاری (اگرچه ابداع‌کنندهٔ آن نبود بلکه چنان‌که در جای خود خواهیم دید تشدیدکننده و به‌کمال‌رسانندهٔ آن بود) خود را در دل دوستداران هرگونه موضوع و معنایی جای داد و شریک و سخنگوی تقریباً همهٔ امور و احوال و گوشه‌های گوناگون زندگی‌شان شد، یعنی شعری که بیشتر شؤون حیات آدمی را از برونی و درونی در بر گیرد و تا حدّ امکان گرفتار گزینش برخی و یکسو نهادن برخی دیگر، از هیچ جنبه و زاویه و دیدگاهی، نشود. امّا شاید تنها چیزی که از نظر او دور و نادیده ماند این بود که وقتی او اندیشه‌هایی حتی مغایر یکدیگر را، از لاادری‌ترین و پرسنده‌ترین حکیمان تا باورمندترین عارفان و راسخ‌ترین دینداران، یکجا در مجموعه‌ای به‌نام غزلیات به کار می‌گیرد خوانندگانش، به‌ویژه در سده‌های بیستم‌و بیست‌و یکم، به چه عذاب الیمی در دید و داوری نسبت به او خواهند افتاد. گذشته از هرچیز، آیا به راستی او خود می‌دانست چه نامی می‌بایست بر روی خود بگذارد؟

یکی دیگر از ساحتهای تناقض در شعر او، که مورد توجّه پژوهندگان قرار گرفته، در زمینهٔ رفتار وی با مقدّسات خلق خداست. برای مثال، خرّمشاهی می‌نویسد: «سربه‌سرگذاشتن او با مقدّسات هم که از ارکان طنز اوست امر خطیری است. اگر حافظ از خودش یعنی ایمان خودش شک داشت این‌همه جرأت نداشت که با تسبیح و دلق و سجّاده و کاروبار معاد و بهشت و نعیم اخروی و مشایخ شهر و منبر و محراب و مسجد سربه‌سر بگذارد ولی اگر فقط جرأت داشت امّا ایمان نداشت، این دست‌اندازیهای همدلانه‌اش این‌همه پسند خاطر مؤمنان راستین قرار نمی‌گرفت.» (حافظ‌نامه ۳۷) پورنامداریان هم مشابه این می‌گوید: «... می‌بایست در زندگی عملی و

سلوک اجتماعی در میان مردم، انسانی متدیّن، خوشنام و مواظب امور شرعی بوده باشد چون تنها در چنین وضع و حالتی می‌توانسته است [...] از شرّ زحمت قدرتمندان عصر، و احیاناً خیل پیروان و هواداران پاکدین امّا ظاهراندیش و ساده‌دلشان در امان بماند.» (گمشدهٔ لب دریا ۲۳۵) سخن این هردو نادرست نیست، لیکن شاید آنچه لحاظ نکرده‌اند این باشد که در شعر روزگار حافظ، مخالفت یا طنز و طیبت دربارهٔ انواع مقدّسات یاد شده و نشده هنجار اصلی و تشکیل‌دهندهٔ بیشترینهٔ مضامین است، یعنی از نظر محتوایی نه حافظ در این کار متفرّد است و نه سخن بر سر ایمان یا بی‌ایمانی این شاعران. آشنایان با متون شعری این سده می‌دانند چه می‌گویم: اوحدی، خواجو، عبید، عماد فقیه، سلمان، ناصر بخارایی و... شعرشان دایماً در حول همین مضامین حرکت می‌کند، اگرچه از نظر شکلی و جوهرهٔ هنری پیداست قیاسی است مع‌الفارق، لیکن باز روشن است که بحث حضرات از نظر محتوایی است. بنابراین نسبت دادن همهٔ اینها فقط و فقط به حافظ کاری نادرست و نشانهٔ ناآشنایی با متون عصر یا دست‌کم عدم دقت در آنها، یا به هر حال دنبالهٔ همان جریان یکّه‌سازی و منفردنمادیی حافظ است. زرین‌کوب با بحثی در همین باره و نقد سخن عدّه‌ای از اهالی عصر ما که با مزاج‌گویی معتقدند حافظ در اواخر عمر از ایمان و عرفان خویش به الحاد و سست‌باوری گراییده است سخن به پایان می‌برد: این معنی «برای آن عدّه از روشنفکران، که نفی همهٔ ارزشها را شرط آزادگی می‌شمرند، البته تصوّر دلپذیری است، امّا چه باید کرد که این تصوّر با آنچه پژوهشگر بیطرف از بررسی دیوان و تاریخ عصر شاعر به‌دست می‌آورد تفاوت بسیار دارد؟» (از کوچهٔ رندان ۲۰۰ـ۲۰۱)

گفتم که ناسازی، زاده و بایستهٔ بدیهیِ چنین شعر و شاعری است. شعر حافظ نه ابراز ایمانی بی‌دغدغه و پرسش است، نه اعتراض رخنه‌افگن در ایمان، بلکه بیشترینهٔ آن حدیث انابت و استغاثهٔ دایم و تب‌و تاب و تپش در جهت وصول به ایمان محض، خستویی به داده و نوشته و رهایش ناشی از آن است، اعترافی پذیرش‌آمیز است به نقص و درد و سرشت گناه‌آمیز بشر و تمامی شائبه‌ها، البته به بی‌شائبه‌ترین نیت و صمیمانه‌ترین صورت، و گهگاه نیز عرصهٔ اظهار خشم، خروش، ملال و تنفر (برخلاف دعوی او به این‌که دیده به بد دیدن نیالوده است.) او را نه باید مولانایی دانست که تب و تپش‌هایش هم از ژرفنای وجدانی آسوده و بی‌دغدغه از مآل کار برمی‌خیزد، نه سعدیی هماره آرام و دارای طمأنینهٔ فکری و بیانی. شعرش نه کفرگویی و اعتراض و عصیانی است که روشنفکران این ایّام به او نسبت می‌دهند، و نه دفتر ثبت

احوال و دریافتهای یک قدّیس و نهایتْ ترجمان الاشواق محیی‌الدینی، بلکه مجموعه‌ای است سرشار از شور زیستن و در عین حال سرخوردگیهایش، و گهگاه نیز شیطنتهایی ریز و درشت و البته ملال‌شکن و مفرّح، همچون کشیدن دُم شیری به نام ایمان از سوی موشهایی صمیمانه موذی و چالشگر. شیر البته نه آسیبی می‌پذیرد و نه از دفع موشها ناتوان است؛ مهم تنها این است که موشهایی خطرکننده هم وجود دارند که مجال عرض اندام را به خود در ساحت شیر داده‌اند. دیگر این‌که نه شرایط زندگی او و نه تربیت و فرهنگ و اشتغالات فکری‌اش اجازه داده که یا در معقول محض به سر برد و یا در محسوس صِرف، بلکه فکرش نیز مثل زندگی‌اش دایم میان این دو قطب نوسان و رفت‌وآمد داشته است.

این نگارنده باز هم می‌گوید که عشق و ارادتش به خواجه بیشتر از این روست که بیانگر همهٔ ناسازیها، نوسانات و وساوس انسانی است، نه موجودی که در حظیرهٔ قدس آرام و آسوده نشسته است و با لبخندی به نشان «این نیز بگذرد» عالم و آدم را نظاره می‌کند. توجه داشته باشیم که وقتی مثلاً می‌گوید «چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند» این قاعده‌ای مطلق در حیات او نیست، چه اگر بود پس این‌همه خشم و خروش و چالش و پرخاش از کدام ناحیه است؟ پیشتر گفتم که گروهی زیاده کوشیده‌اند تا از او چهرهٔ فردی شیرخشت‌مزاج، باری به هر جهت و «مردرندانه» عافیت‌طلب ترسیم کنند. باری، من خود دین خالص، فلسفهٔ محض و عرفان ناب را از دیگران می‌گیرم ولی دین و فلسفه و عرفانِ آمیخته به روح حیات و جوشش زندگی را از حافظ طلب می‌کنم.

اکنون می‌خواهم با قدری صحبت دربارهٔ سرشت اهل هنر این بحث را تمام کنم، هرچند کلیت قضایا برایتان دانسته است و در حکم خرما به عراق بردن و اتمام عریضه. سخن از سرشت تراژیک زندگی و روح بی‌قرار هنرمند در قبال آن است، امّا تراژیک را نه‌تنها به معنای رایج سوگناک و غم‌انگیز بلکه به مفهوم مخمصه‌آمیز و بن‌بست‌گونهٔ آن می‌گیرم، یعنی آنچه بنلاد هرگونه تراژدی و داستان تراژیک در ابعاد راستین آن، و در ساحتی کلّی‌تر و فراگیرتر: هرگونه موقعیت انسانیِ مبتنی بر گزینشی ناگزیر میان دو یا چند شرّ است به گونه‌ای که هرقدر هم دقّت و فراست در گزینش به کار رود مخمصه و بن‌بست همان است و فاجعهٔ منتظَر همان.

امّا پیشتر باید برخی شاعران را که در این قاعدهٔ فراگیر استثنا می‌نمایند تا حدود ممکن و معقول از شمول آن خارج کنم. یکی مولانا (و البته عارفان متعدّد هم‌سنخ و

همخوی او) که پیشتر به اندازهٔ کافی دربارهٔ او از همین منظر سخن گفته‌ام، از اکتفای صِرف او به دنیای دربستهٔ درون و از تسخرزدنهایش حتی به هول‌انگیزترین رویدادهای تاریخ. امّا عجالتاً از نظایر مولانا از آن روی که شأن اصلی آنان شعر و هنر نیست می‌گذرم تا در عالم هنرْ تنها ما بمانیم و سعدی، که به گمانم در باب او باید به وجهی دیگر و قدری دقیقتر سخن گفت، هرچند عکس عادت عدّه‌ای از معاندان او در عصر ما باشد. من به رغم اینان و بی‌مبالغه معتقدم که سعدی در ژرفای درون حامل تمامی تضادها میان واقعیتهای تلخ و ناپذیرفتنی و آرمانهای شیرین و شاید دست‌نایافتنی بود لیکن عجب و اعجاب من در وجود او (که نادرهٔ روزگاران از همین منظر نیز هست) این است که چگونه این‌همه ستیز و اضطراب را آنچنان ماهرانه یا خردورزانه در زیر پوستهٔ کاملاً آرام‌نمای آثارش پنهان داشت و به ردّ و قبول گروهی در چند سدهٔ پس از خود نیز در قبال خود نیندیشید. می‌دانم که این گروه، دربارهٔ او نه‌تنها صفحه بلکه سوزنِ روی خط افتاده را هم عوض نمی‌کنند و خودکار روی دور می‌افتند که: بله، سیاحتهایش را در کشتار تاتار ببینید، که در بازگشت چنین و چنان گفت؛ مغازله‌های بی‌دغدغه و نظربازیهای خوشباشانه‌اش را بنگرید و... اعلام جرم دیگر علیه او در محکمه‌های تک‌نفره این‌که: او در سرزمینی که حماسه‌سرایانی میهندوست و مخالف سیاستهای ایرانی‌ستیزان همچون پاکزادهٔ توس داشته، در مرگ خلیفهٔ عباسی خون گریسته است. اما من بی‌آنکه دفاعی البته بیهوده و ابلهانه را از مردی در شرایط هشت سده پیش در پیش گیرم و بر مکرّرها بیفزایم بیشتر بر آن عقلانیت عجیب و دست‌کم کم‌نظیر او تکیه می‌کنم که هرچه را درست می‌داند (یا می‌پندارد) می‌گوید و می‌کند، بی‌دغدغه‌ای از هیچ تشنیعی از سوی دیّارالبشری؛ اگرچه او چون مولانا هم نبود که پسند و پندار آدمیان را به هیچ بینگارد (و به هر حال گمان می‌کنم این عقلانیت و خردورزی سعدی‌وار است که بیش از هر چیز نیاز سوزان روزگار ماست، هرچند این از حرفهای گنده‌تر از دهان امثال من باشد.) آری، سعدی، به خلاف پندار برخی امروزیان، اگر غم اینجا و اکنون خلق را نمی‌خوردْ این‌همه مطابق شواهد و قراین تاریخی و ادبی در خدمت آنان و دست راحت‌رسان به ایشان نمی‌بود؛ اگر جامعهٔ موجود را بهنجار می‌دید آن‌همه در گلستان به بازگویی تباهیها و کژرویها از هر قشر و صنف نمی‌پرداخت؛ یا اگر بی‌خیال آرمانهای بلند هنرمندانه می‌شد هرگز مهمترین بخش و جنبهٔ بوستان را ویژهٔ آن قرار نمی‌داد. فی‌الجمله صاحبان خَلقی‌ترین تزها ضدّ خلقی‌ترین تهمتها را بر او زده‌اند بی‌که

بگویند کدام شاعر قدیم بیش از او غم خلق را در زیر چهرهٔ ظاهراً آرام خویش خورده است. باری، اگر از این یا آن ویژگی برترین سخنورانمان همچون فردوسی، نظامی، مولانا و حافظ به درستی به شگفت درمی‌آییم، آیا به راستی این مایهٔ شگرف از عقلانیت، اعتدال و تعادل در وجود سعدی نباید اعجاب ما را برانگیزد؟ آری، هرچه بگویید و بگویند، من در سعدی در غزل گفتم و اینجا هم دوست دارم بگویم: من این بیت سعدی را از یکی از غزلهایش به خود او بازمی‌گردانم:

حیرتم در صفات بیچون است　　　کاین کمال آفرید در بشری

(غ ۵۵۶)

نیز گمان دارم بهتر است به جای این دعوی ناروا در حق سعدی که موجودی خوش‌خیال، فارغبال و عاری از دغدغه است، و بدین‌سان جدا انگاشتن او از هرچه اضطراب طبیعی و وجدانیِ هنرمند، بگوییم: دغدغه‌های او در باب جامعهٔ خویش و کلّ بشریتِ شناختهٔ آن روزگار به خردورزانه‌ترین صورت ممکن بوده است، یعنی حتی‌الامکان با اندیشیدن به راههای عملی از جمله با ایفای وظیفهٔ عملی خویش یا همان عملگرایی سعدیانه، ولی البته در حدود مقتضیات عصر، و البته با پرهیز از هرگونه شعار و بزرگنمایی غیرعقلانی. حال، این نگارنده با چنین نگرشی گمان نمی‌کند دیگر استثنایی از شمول اضطراب هنرمندانه در میان بزرگترین و هنرمندترین شاعران ما باقی مانده باشد، اگرچه هرکدام به وجهی خاص خود حامل آن است. البته در ادب جهانی نیز کم نبوده‌اند کسانی که همچون سعدی ما اضطرابهای خویش را در زیر چهرهٔ ظاهراً آرام شعر خود پوشانده‌اند مثل دانته و شاعران مکتب پارناس یا هنر برای هنر، و یا چونان شکسپیر و گوته، که هرچه دلهرهٔ هنرمندانه‌شان را در جامهٔ اشخاص آثار خویش بازنموده ولی از شخص خود چهره‌ای آرام فرانموده‌اند. اگر نخواهیم راه دور برویم فردوسی، این ابرمرد هنر و فرهنگ و فرزانگی، پیش روی ماست. من در درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی دربارهٔ درون بی‌آرام و متلاطم او به‌ویژه در برابر رویدادها و لحظات تراژیک سخن گفتم، روحش را «آشوبکده» و ذهنش را «زخم منتشر» خواندم و با سنجش او و تراژدی‌پردازانی بزرگ چون آیسخولوس، سوفوکلس و شکسپیر نتیجه گرفتم که: هنر تراژدی‌پردازی (که شریفترین انواع ادبی خوانده می‌شود) زادهٔ روحهای بزرگ و سرکش و درونهای سرشار از دغدغه است. (نک. همان ۶۵، ۷۲ـ۷۹.) آری، جدال فاوست و مفیستافلیس (شیطان) پیش از هر چیز در درون خود گوته درگرفته، و کشاکش هول‌انگیز عصبی

شخصیتهای داستایوسکی، از پاکترین و مسیحایی‌ترین (مثل آلیوشا و پرنس میشکین، به ترتیب در برادران کارامازوف و ابله) و شریرترین (چون ایوان کارامازوف در اثر یاد شده و استاوروگین در تسخیرشدگان) در روح و ذهن نویسنده جریان یافته است. به همین‌سان هنرمندانی همچون بتهوون، شوپن، پیکاسو، دالی، موسه، پوشکین، بایرن، لورکا، توماس مان، مارکز و... همگی درونی مالامال از کشاکش، عصیان، غلیان و سودا داشته‌اند و حامل یک جهان اضطراب و اضطراب جهان و اغلب دارای تجارب درونی هولناک بوده‌اند؛ اضطراب و تلاطم میان دوسویه‌هایی همچون واقعیّت و آرمان، عقل و عاطفه، اخلاق و نفی آن (اگرچه این یک کمتر در ادب ما مصداق داشته است)، باور به دین و شک در آن، خاک بودن و خدا شدن، مردن دایم و زنده‌شدن مداوم، کشف نظم در بی‌نظمی و بی‌نظمی در نظم، مخفی داشتن یا بروز دادن زوایای روح خویش و... این در حالی است که روحهای کوچک و خویشتن‌خواه در نهایت به توفیقهایی نه به فراخای اثرگذاری بر فکر و فرهنگ و هنر یک کشور یا جهان بلکه دست‌بالا به هنرنماییهایی در عرصهٔ تعبیرات و مبالغات مدحی یا عاشقانه، غرّایی و طنطنهٔ کلام، قدرت و قوّت یا رقّت و سلاست زبان و امثال اینها دست یافته‌اند و بس. امّا آیا آن روحهایی که توصیف کردم به راستی می‌توانند آثاری شسته و رفته و عاری از ناسازی پدید آورند؟ جالب توجه است در حالی که بعضی از ما به محض کشف تناقضی مثلاً در شعر برهه‌های مختلف زندگی یک شاعر، مثلاً جوانی، میانسالی یا پیری او به وحشت یا شگفتی می‌افتیم، میگوئل دو اونامونو، شاعر، منتقد و متفکّر اسپانیایی، نویسندهٔ درد جاودانگی (ترجمه‌ای از: *Tragic Sense of Life* = مفهوم تراژیک زندگی، از بهاءالدین خرّمشاهی) دربارهٔ همین کتاب می‌گوید چون هر قسمتی را که تحویل ناشر می‌داده مستقیماً به چاپخانه می‌رفته و او نسخهٔ دیگری از آن را در اختیار و پیش چشم نداشته، لذا میان این مقاله و مقاله یا مقالات قبلی تناقضهایی درونی و آشکار وجود دارد، «آری، مانند زندگی، و خود من.» (۲۴۵) ملاحظه می‌کنید؟ حقّا که: ما کجاییم در این بحر تفکّر، تو کجایی! هم با سخنی از اونامونو دربارهٔ همین سرشت روحهای بزرگ هنرمندانی چون حافظ، که نه پروایی از تناقض‌گویی دارند و نه از اعتراف بدان، به پایان می‌برم. او معتقد است که درک چنین سرشتی از هنرمند نه‌تنها موجب نومیدی نیست بلکه از نظرگاهی می‌تواند ژرفترین درک باشد و: بیماری یا مناقشهٔ بین عقل و احساس نیرومندترین انگیزهٔ آگاهی است. (۱۴)

* * *

اکنون هنگام گرفتن نتیجه‌ای است که از نگاه نگارنده بیشترین اهمیت را دارد، ضمن این‌که بیشترین تأثیر را هم می‌تواند بر فرایند حافظ‌پژوهی بگذارد، اگر شنیده یا پسندیده آید.

تا به حال کوشیده‌ام تا تناقضها و ناهمگونیهای موجود در شعر خواجه را در ساحتهایی چون حکمت، تصوّف، اخلاق و غیره، اعم از آنچه دیگران گفته‌اند و نگفته‌اند، بیان و مرور کنم. این را نیز گفته‌ام و بازمی‌گویم که برای فردی چون بنده، که نمی‌خواهد به انگیزهٔ عشق و ارادت به او همه‌چیز او را ـ علی‌الرسم ـ مطلق و مطلقاً برتر از همه بنمایاند، نه هیچ‌یک از تناقضهایی که چه بسا با آب‌و تاب بیان کرده‌اند و کرده‌ام اهمیتی بنیادین دارد و نه کندوکاو کم‌حاصل در شخصیت و اندیشهٔ مردی به‌نام حافظ در چندین سدهٔ پیش. بلکه بیش و پیش از هر چیز ارزشهای هنری و دقیقتر: مزایای شکلیِ شعرش برایم مهم و گفتنی است. ببینید، من هرگز منکر اهمیت اندیشه و شخصیت خود شاعر یا تأثیر آن در عوالم هنر نیستم، و اگر بودم این‌همه سخن از امور و احوال درون و برون او نمی‌گفتم یا بارها شخصیت و تفکّر او را با دیگران مقایسه نمی‌کردم (چنان‌که پس از این هم در هر مورد ضروری خواهم کرد) لیکن برآنم که در باب شاعری با چنین شعری آنچه باید بیش از همه ملحوظ باشد نوع یا ساحتی کاملاً متفاوت از اندیشه است که در کاروبار بیان هنری و تصویر و تجسیم شاعرانه بالاترین میزان دخالت و تأثیر را دارد. درست به همین دلیل است که گمان می‌کنم پژوهشها و بررسیها و تحلیلها، هم دربارهٔ حافظ و هم دیگران، به جای این‌که نقطهٔ تمرکز و تأکید خود را بیشتر بر این‌گونه از اندیشه بگذارد، به کاوش فکر و شخصیت به معنای معمول و معتاد آن گرایشی آشکارا چیره یافته است. گفتنی است فرایند حافظ‌پژوهی به‌زعم بنده به صورتی اصولی‌تر در فاصلهٔ حدود ۱۳۵۰ تا ۱۳۷۰ رونقی گرفت و چندکار مجموعاً سودمند و مهمتر: با طرح مقولاتی بنیادین، به نسبت ژرفتر و دقیقتر دربارهٔ ساختار، نمادها، بنمایه‌ها و... عرضه شد و این نگارنده را (که از حدود چهل سال پیش کلّ این جریان را به گونه‌ای جدّی می‌نگریست) به تحقق آنچه ذکر شد امیدوارتر کرد، امّا شگفتا که این روند سالهاست که عقبه‌ای آنچنانی نیافته بلکه به‌نظر می‌رسد کار باز هم روی دندهٔ تکرار افتاده باشد. اگر می‌بینیم از جنبهٔ تحلیلی، کمتر بحثی اصولی و عمیق، مثلاً دربارهٔ ساختار، نمادها و نمادگرایی،

بنمایه‌ها و به‌طور کلّی امور شکلی و جهات و جوانب هنری صورت می‌گیرد ریشه در نادیده گرفتن همین موضوع دارد. به هر حال، من کمترین: «آن روز دیده بودم این "مشکلی" که برخاست».

برای این‌که نشان دهم این بحث من امروزی نیست اجازه می‌خواهم قدری حاشیه بروم. در سال ۱۳۷۰ در کنگره‌ای به منظور بزرگداشت نظامی در لندن، وقتی دیدم تقریباً همهٔ سخنرانان به توالی و تکرار از ژرفای اندیشه، عمق آرای حکمی و کلامی نظامی داد سخن می‌دهند بدین تصور که حاضران همایش (که تا آن هنگام در حدود یک دهه در غرب به سر برده بودند) چیزی از تساهل و تحمّل دموکراتیک غربی در قبال هر حرف تازه‌ای (ولو به خطا) آموخته‌اند چنین آغاز سخن کردم که: تا کی از این ستایه‌های بسیارشنیده دربارهٔ شخص نظامی و شخصیت و اندیشه‌های فلسفی و کلامی و...؟ و پرسیدم: این آرا و تفکّراتی که شعرای ما به‌طور سنّتی و بر پایهٔ نیازها و هنجارهای عصر خود وارد آنها می‌شدند مگر چه تفاوت فاحش کمّی و کیفی نسبت به همدیگر داشته (مثلاً نظامی با معاصران و گذشتگان او) که اینچنین دل به واگویه کردن آنها خوش کرده‌ایم؟ آنگاه اصل بحث خود را بر محور جداسازی اندیشهٔ شاعرانه از اندیشه به معنای مطلق و معروف دنبال کردم و گفتم: به گمان من، نظامی از نظر استواری اندیشه یا استحکام و انسجام نظام تفکّر خردگرا به پای فردوسی نمی‌رسد، امّا آنچه دربارهٔ او بیشترین اهمیت را دارد همان فکر شاعرانه‌ای است که شاهکارهایی بی‌همتا در زمینهٔ داستانهای غنایی پدید آورده است. سپس به بحثی دقیق و تحلیلی در اثبات مطلب پرداختم. (البته اکنون با توجه به اندیشه‌های امروزین خود اقرار می‌کنم که قیاسهایی از این دست میان اندیشه‌های دو تن و حکم بر برتری یکی بر دیگری، حتی به فرض ارائهٔ شواهد، کار درستی نبود، اگرچه قصدم بیان قوت اندیشهٔ شاعرانه ـ یا به قول ارسطو دایانویا ـ ی نظامی بود.) شگفتا که برخی شنوندگان بدین فکر خطا که من قصد جسارت به ساحت والای نظامی و تبدیل «بزرگداشت» او به «کوچکداشت» دارم در همان‌جا و بعد در روزنامه‌هاشان هرچه تیر طعن در ترکش تنگ‌نظری داشتند به سوی گوینده این «کفریات» نشانه رفتند، اگرچه عده‌ای به خلاف اینان گوش تیز و در صحبت با من دست‌کم از تازگی بحث ابراز خرسندی کردند. باری، حاصل همان سخنرانی کتابی شد کوچک به‌نام آرمانشهر زیبایی، گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی، که خوانندگان می‌توانند برای تفصیل قضایا بدان رجوع کنند. (به‌ویژه در جداسازی دو گونه اندیشه، ص ۳۱ـ۳۸). بحث حاضر نیز تالی

و تبیین دقیقتر همان است، اگرچه داستانهای غنایی نظامی طبق نظر نورتروپ فرای (Frye) از مقولهٔ وجه ادبیِ «روایتمدار» است ولی شعر حافظ درشمار وجه «مضمون‌مدار». (نک. تحلیل نقد ۴۷ به بعد، نظریهٔ وجوه.) امّا خلاصهٔ نظر من این بود که در صورت عدم تفکیک اندیشهٔ شاعرانهٔ او و عدم شناخت کافی از آن، جایگاه بزرگ نظامی روشن نخواهد شد.

آری، اینک در خصوص خواجه نیز تأکید می‌کنم: منشاءِ بسیاری از دشواریها، درگیریها و کج‌فهمیها همانا خلط و خبط دو گونه یا دو ساحت اندیشه بوده است. درست از همین روست که خواسته‌ایم شاعری صاحب عالی‌ترین اندیشهٔ شاعرانه را حکیم، فیلسوف، عالم و عارفی بی‌همتا نیز بدانیم. امّا چرا این را اکنون مطرح می‌کنم؟: می‌خواستم با بررسی مصداقها و صورتهای ناسازیها و ناهمگونیها در شعرهای خواجه از سویی، و تفاوتهای گاه شگرف حرف و فکر او با آنِ عارفان و عرفانگرایان از سوی دیگر، به گونه‌ای ملموس نشان دهم که بد طوری در سرگشتگی و فروماندگی خودساخته در دامچالهٔ تکرار و گزافه‌گویی، بحثهای غالباً لاطائل مثل فضل حافظ بر فلان یا بهمان بر حافظ یا «ژرف» خواندن یکی و «پایاب» نامیدن دیگری (و شگفتا که معلوم نیست با کدامین ملاک و معیار مطمئن؟) و... فروافتاده‌ایم. پارسایان مددی... باز تأکید می‌ورزم: مراد من هرگز این نیست که جملگی این پژوهشها و بررسیها دربارهٔ شخص و اندیشهٔ شاعر بیهوده و هباءِ منثور بوده، زیرا آگاهی از این امور (البته در وجه درست و سنجیدهٔ آنها) خود از اوجب واجبات دربارهٔ هر بزرگی از جمله خواجهٔ شیراز است، امّا مایلم بپرسم: آیا این حجم انبوه از بحث و حدیثهای اغلب خواست‌اندیشانه و مزاج‌گویانه تا چه اندازه گره از کار فروبستهٔ ما گشوده است؟ و آیا ما هم‌اکنون در مجموعْ نسبت به روزگار پیش از این پژوهشها و بررسیها آسوده‌تر و خرسنده‌تر شده‌ایم یا سرگردان‌تر و هاج و واج‌تر؟

بهتر است اندکی بیشتر دربارهٔ ایدهٔ مورد نظر توضیح دهم.

قوم فرهنگ‌پرور و زیرکسار یونانی، دست‌کم از حدود دو هزار و پانصد سال پیش چیزی را می‌شناخت که گروهی از ما هنوز راه بدان نبرده است. ارسطو، کسی که بیشترین تأثیر را بر نظریات نقد ادبی تا سدهٔ هجدهم و پس از آن داشت از همان هنگام قایل به دو ساحت مختلف از اندیشه شد: یکی همان ساحت شناختهٔ آن یا اندیشه به معنای مطلق، همچون امور علمی، دینی، فلسفی یا کلامی، منطقی و عرفانی، که مثلاً از واژهٔ انگلیسی thought و فرانسوی pensée اراده می‌شود، و دیگر

همان اندیشهٔ شاعرانه یا به‌طور کلّی هنری، که عمدهٔ جهات و جوانب هنریِ شعر کار آن است (نک. فن شعر ۴۱، ۸۲ح) یعنی اموری چون تمهید ساختار، ترتیب و ترکیب اجزاء، عناصر بیانی مثل تصاویر و بنمایه‌ها (موتیفها)، صنایع لفظی و معنوی، وزن و قوافی، امور زبانی، چگونگی لحن، خلق طنز و بسی چیزهای دیگر، و به‌طور خلاصه هرآنچه تحت عنوان تناسب شکل با محتوی می‌شناسیم. ارسطو این نوع یا این جنبه از اندیشه را دایانویا (dianoia) می‌نامد. به‌طور خلاصه می‌توان گفت: موضوع و محتوای شعر، هرچه باشد، به اندیشه به مفهوم مطلق بازمی‌گردد، و هرآنچه مربوط به پوشاندن جامهٔ شعری و هنری بر آن باشد در گسترهٔ دایانویاست. جالب توجه این‌که ارسطو «اندیشه و فکرت» یا همان دایانویا را چنین تعریف می‌کند: «قدرت به یافتن تعبیر و بیانی است که مقتضی حال و مناسب مقام باشد.» (همان ۴۱) یعنی تعریفی کاملاً ادبی و بلاغی. فرای در تبیین نظریهٔ ارسطو می‌گوید: دایانویا یا اندیشهٔ شعری (که البته متفاوت از دیگر انواع اندیشه است) در ادبیات مضمون‌مدار، مثل شعر، شامل مضمون [یا «معنی» یا «فکر» به قول قدمای ما ـ م] می‌شود، و در ادبیات روایت‌مدار شامل شخصیت‌سازی و زمینه. (تحلیل نقد ۷۰ـ۷۱) دایانویا، یا تقلید ثانوی فکر (mimesis logou) معرّف ساختار و الگو و کمال مطلوب در شعر است که خود طبیعتی ثانوی (به گفتهٔ سیدنی: دنیایی طلایی در برابر دنیای مفرغیِ طبیعت) است. (همان ۷۸) «همین که کلّ شعر در ذهن ما جای گیرد، به یکباره "می‌بینیم" معنایش چیست [...] جلوه‌ای از دایانویا را زمانی می‌بینیم که درک همزمان میسّر باشد.» (۹۸ـ۹۹) «دایانویا با فکر سنخی سروکار دارد، یعنی با تصاویر، استعارات، جداول و ایهامهای کلامی که اندیشه‌های خاص از آنها پدید می‌آیند.» (۱۰۴). به‌نظر فرای، معنای ساده و سطحیِ شعر چیزی است مربوط به اندیشه، در حالی که کلّ ساختار شعر، همراه با تمامی تصاویر و نمادهای آن [فرای نماد را به معنای هرگونه نشانه یا هریک از آحاد شعر به کار می‌برد ـ م] از مقولهٔ دایانویا یا تقلید کلامیِ اندیشه است. (۹۱، ۱۶۵)

باری، در بخش سنجش شعر حافظ، به‌ویژه با همسده‌های او، خواهیم دید که تقریباً تمامی تفاوتها از مقولهٔ همین دایانویاست، یعنی قوّت یا ضعف در اندیشهٔ شعری، و نه آنچنان که بسیاری می‌پندارند ناشی از توان اندیشه‌های علمی، حکمی، عرفانی و غیره. سلمان از بهترین غزلسرایان سدهٔ هشتم است و قضارا دست خوبی هم در علم و حکمت دارد لیکن مشکل اصلی چنین شاعرانی را در درجهٔ نخست باید در این جُست که کمتر از حافظ «شاعرند». اگر مثلاً شاعری چون عماد فقیه بسی

اوقات در یک شعرْ مفهومی واحد را با صِرف تفاوت لفظ تکرار می‌کند و پرگوییها و مترادف‌سازی‌های او سرانجام ارزش و کارایی یک لخت حافظ را ندارد، بیش از هر چیز ناشی از ضعف اندیشهٔ شعری است. اگر کمال خجندی، که در معارضه‌های ناموفق خود با خواجه مدّعی است که: نشد به طرز غزل هم‌عنان ما حافظ ... (دیوان ۱۶۱)، بیشتر به قول خودش به دنبال «خیال خاص» یعنی مضامین زیاده باریک (که بعدها هنجار اصلی هندی‌سرایان شد) می‌گردد و در این راه صرفه‌ای جز تکلّف نمی‌برد، اگر مثلاً به جای توجه به ارزشهای موسیقیایی قافیه و ردیف، آوردن انواع ردیفهای اسمی و فعلیِ متکلفانه را نوعی چالشگری و امتیاز می‌شمرد، باز آن را باید ضعفی بزرگ در تفکّر شاعرانهٔ او دید، و بسی چیزهای دیگر (که محور بحثهای آتی خواهد بود.)

در اینجا خوب است نظر هواداران تفکرّات علمی را به این مطلب جلب کنم که از نظر دانش روانشناسی و روانپزشکی، دو گونهٔ یاد شدهٔ اندیشه، مربوط به فعالیت دو نیمکرهٔ مغز است، بدین معنی که اندیشهٔ مطلق بیشتر در نیمکرهٔ چپ مغز قرار دارد و اندیشهٔ شعری و به‌طور کلّی فعالیتهای مربوط به حوزهٔ هنر، بیشتر در نیمکرهٔ راست. (قید «بیشتر» به دلیل غلبهٔ نسبی هرکدام است، نه غلبهٔ کامل.) بدین‌سان، باید گفت: خلط این دو گونه یا دو ساحتِ اندیشه بی‌تردید یک خطای محرز علمی و شناختی است. (برای اطلاع بیشتر، نک. نیل آر. کارلسون، روانشناسی فیزیولوژیک ۳۸۲.)

امّا این تنها یکی از خطاهای شناختیِ متعددی است که گمان می‌کنم تا زمانی که اصلاح نشوند پژوهشهای ادبی ما از جمله دربارهٔ حافظ به نتایج دلخواه منجر نخواهد شد. حال که به یک مورد اشارت رفت، بیفایده نمی‌دانم که از برخی دیگر هم مرتبط با کاروبار حافظ‌پژوهی، در حدّ حوصلهٔ بحث ذکری برود.

schemata (شِماتا، یا: اسکیماتا) عبارت است از یک ایده یا مفهوم در ذهن که معلوم نیست از کجا نشأت گرفته، لیکن با متمکّن شدن در ذهن، خود به مرور تبدیل به مدل یا انگاره‌ای ذهنی گردیده و در مآل به صورت قانونی نانوشته ولی عملی درآمده است؛ مثلاً فلان لقب ستایشی یا تعارفی که از سوی کس یا کسانی به شاعر پیشکش می‌شود (فرضاً «لسان‌الغیب» در باب خواجه) با گذشت ایام بدل به قانونی تخطّی‌ناپذیر، دست‌کم از سوی برخی اقشار و افراد، می‌شود چراکه از کودکی‌مان دیوانی بر طاقچهٔ منزل خود دیده‌ایم که بزرگتران آن را به‌نام لسان غیب به ما شناسانده و با آن فال زده‌اند. یا تصوّری که از روابط فردوسی با محمود غزنوی پدید می‌آید،

بعدها دستمایهٔ چه برداشتهایی کـه نـمی‌شود، از جـمله داسـتانهایی شگـفت‌انگـیز همچون این که محمود قصد جان شاعر کرد، او به کجاها گریخت، هجونامهٔ مجعول، که روح فردوسی نیز از آن خبر نداشت، پشیمانی سلطان، ورود هـدایـای او از یک دروازه و همزمان تشییع پیکر شاعر از دروازه‌ای دیگر و...(که خوشبختانه تمامی آنها به همت شاهنامه‌شناسان ایران و انیران و در صدر همه، زنده‌یاد استاد مجتبی مینوی، ردّ شده است.) اسکیماتا می‌تواند به دو صـورت یـا قـطب مـتضادّ آرمـانی‌انـدیشی (idealization) و بی‌ارزش‌انگاری (devaluation) نمود یابد، که در شق اول، مثلاً هر چیز مربوط به کسی (فرضاً حافظ) مطلقاً خوب یا بی‌سابقه فرانموده مـی‌شود، و در شـق دوم، مثلاً هرچه مغایر آن باشد (فرضاً از سـعدی و غـیره) مـطلقاً بـد یـا نکـوهیدنی می‌نماید. (با بهره گـیری از *Comprehensive Textbook of Psychiatry* فـصل 6 بـا عـنوان Psychoanalisis = تحلیل روانی)

dichotomos thinking یا تفکر «همه یا هیچ»، که آن نیز از مقولهٔ بدویّت تفکّر است. مطابق آن، هرآنچه ما از آن خبر یا به او علاقه داریم (فرض کنید خواجه) هـمه چـیز خواهد بود، و در برابر، هرآن کس که با او بسنجیم (مثلاً دیگـر سـخنوران) مشـمول چیزی چون هیچ. پیداست که منشاءِ آن، تصوّراتی مبالغه‌آمیز است که عدّه‌ای در این یا آن باب از شاعر دارند و به هیچ روی و با هر استدلال یا تحقیقی که اندک خدشه‌ای به این تصوّرات وارد کند سر سازگاری نخواهند داشت. دفع بتهای ذهنی اگر ناممکن نباشد، باری بس دشوار خواهد بود.

fuzzy logic یا منطق مغشوش، نزدیک به مورد اخیر است. در توضیح آن می‌توان گفت که بین «صفر» و عدد «یک» در واقع بی‌نهایت کمّیّت وجود دارد، امّا معمولاً در تفکّر مطلق‌گرا این فاصله (یا نسبیت امر) نادیده انگاشته و مثلاً گفته می‌شود: در فلان موضوع، پیش از فلان کس هیچ چیزی نبوده و او از جایی که نمی‌دانیم، مثلاً آسمان، نازل شده تا همه چیز ما باشد. (هـمان، فـصل 8 بـا عـنوان disturbances in thinking = اختلالات تفکّر)

امّا در برابر همهٔ این تفکّرات، چیزی به‌نام «نسبی‌انـدیشی» relative thinking قـرار دارد که تفکّری است علمی و عقلانی و، به زعم این نگارنده، نیاز اصلی و اولیه و البته حیاتیِ روزگار ما، که می‌تواند جایگاه و سزامـندی هـر چـیز و هـرکس را در انـدازهٔ خردپذیر بازشناسد. (در مورد خطاهای یاد شده و نسبی‌اندیشی نک. همان 958.) اگر به این شیوهٔ اندیشیدن خویگرشویم دیگر مثلاً ایرانشناسان این همه خرده نخواهـند

گرفت که: بیشتر آنچه در عرف ایران به‌نام پژوهش خوانده می‌شود یا در مایه‌های انشا در مقام تحلیل است و یا بحثهایی بر محور صِرف علایق یا تأثّرات شخصیِ نویسنده در قبال این یا آن موضوع. نمونه‌های روشن از این‌گونه تلقی آنان کم نیست. (علاقه‌مندان، به‌عنوان مثال، می‌توانند به پیشگفتار انگلیسی پروفسور ریکاردو زیپولی Zipoli، ایرانشناس مشهور ایتالیایی، بنگرند در فرهنگ بسامدی حافظ بدین مشخصات:

Daniela Meneghini Correale, *The Ghazals of Hafez, Concordance and Vocabulary, P.9*)

زیپولی، در ضمن یادآوری کمبود منابع بنیادین برای پژوهشهای علمی و دقیق، از این موضوع انتقاد می‌کند که در کارهای هموطنان ما شأن تحقیق دقیق و علمی، اغلب تا حدّ برداشتها و گزاره‌هایی از مقولهٔ تأثرات و تمایلات شخصی مؤلف فروکاسته شده است؛ به راستی چرا پژوهشهای ما چنین داوریهایی را برمی‌انگیزد؟

ما هم‌اکنون چند دهه را از پژوهشهای جدید، که یکسره متفاوت از حال و هوای کارهای سنّتی گذشتگان است، گذرانده‌ایم، و به حق می‌توانیم دعوی آشنایی با افقهای جهانی نقد و تحلیل داشته باشیم، امّا نمی‌دانم تا چه حد با من در این همداستانید که اهل شعر و ادب در روزگاران گذشته و از جهاتی با برخی واقعیتها در باب شاعران بزرگ همانند حافظ بسی آسان‌تر کنار آمده بودند تا ما در چنین عصری، و پیشتر نشان دادم که پاره‌ای مبالغات دربارهٔ اندیشه‌های فلسفی، کلامی و علمی حافظ به مرور و به موازاتِ سیر به سوی عصر ما فزونی گرفته تا آنجا که کمابیش به سمت محتویهایی از این دست گرویده است. می‌خواهم بگویم اهل ادب در قدیم به گونه‌ای شاید نادانسته و تعلیم‌نیافته با چیزی از مقولهٔ اندیشهٔ شعری بیش از ما آشنا و خویگر بودند، بی‌آن‌که از دایانویای ارسطویی چیزی به گوششان خورده باشد. اگر از این سخن به شگفتی درآمده‌اید، نه، شگفتی ندارد. آنان به آنچه تلقی‌شان از شعر و شاعر بود عمل می‌کردند. طبیعت شعر به آنان می‌گفت چگونه دربارهٔ آن اندیشه و داوری کنند. اگر هم این معنی مایهٔ شگفتی است حرفی نیست. شگفتی از آن‌گونه شناخت راستین و بی‌مدد و معونت تعلیم و تئوری است که فردوسی را در یازده سده پیش بر آن می‌داشت تا آنچنان مطابق یافته‌های علمی و نظریات نقد و تحلیل وقت (ارسطو، هوراس و...) در زمینهٔ اصول و قواعد حماسه‌سرایی کار کند که برای این کمترین همواره اعجاب‌انگیز بوده است. به نظامی می‌گفت داستانهای غنایی را چگونه باید سرود تا شاهکارهایی تکرارناشدنی و الگو و اسوهٔ سلسله‌ای دراز از

سرایندگان داستانهای عاشقانه شود. به حافظ نیز تلقین می‌کرد تا چگونه در حالی که عالم شعر آن‌همه اسالیب را آزموده و کهنه کرده بود متنوع‌ترین و جذاب‌ترین شیوه را در غزلسرایی برگزیند و قرنها دل ملتی شاعرپرور را به کف آورد. یکی از منابعی که می‌تواند بر این موضوع که گذشتگان ما دو نوع اندیشه را از یکدیگر بازمی‌شناختند صحّه بگذارد تذکره‌های شعر است، همان منابعی که امروزه از جهاتی مایهٔ انتقاد یا حتی تمسخر است. مؤلفان این تذکره‌ها، که اغلب از اهل فضل و برجستگان شعر و ادب بودند، اگرچه از جایگاه شعرایی چون سعدی و حافظ در حکمت و اخلاق و عرفان با القابی ستایشی یاد می‌کردند، امّا در صحبت از شعر آنان سخنشان بیشتر بر محور تفکر شاعرانه و جهات و جوانب هنری بود. توجه داشته باشیم که بحث حاضر تنها بر روی همین خصیصه است و لاغیر، یعنی به هیچ روی نمی‌خواهم از شیوهٔ نقد و قضاوت آنان (که البته در سنجش با عصر ما در محدوده‌ای خاص و از جمله امور لفظی، زبانی، بلاغی و امثال اینها جریان داشت و طبعاً قابل مقایسه با شیوه‌های نوین و امروزین نقد و تحلیل نیست) سخن به میان آورم. امّا به راستی آیا در هیچ تذکره‌ای دیده‌اید که، برخلاف بسی از اهالی امروز، اینجا و اکنون، با آب‌وتاب از مثلاً عمق و عزّت افکار حکمی و کلامی یا قدرت تعقل و منطق و استدلال این یا آن شاعر سخن برانند؟ آیا عقیده دارید که تذکره‌نویسان فاضل و ادیب از این مقولات سر درنمی‌آوردند؟ این نگارنده بی‌این‌که چنین تصوّری داشته باشد، و بر مبنای انس دیرینه‌اش با عوالم تذکره‌ها، بر آن است که سخن آنان، تقریباً هرچه و از هر طرازی که باشد، در حول محور بلاغت و چگونگی مضمون (=فکر، معنی، خیال و نظایر اینها) جریان دارد، یعنی در همان گسترهٔ اندیشهٔ هنری. من برای پرهیز از اطالهٔ کلام از ذکر نمونه، آن هم از چیزی که به مجرّد تصفّح هر تذکره‌ای به وضوح پیداست، خودداری می‌کنم ولی اگر کسی مدّعی خلاف این باشد می‌توانم شواهد بی‌شمار از این دست تقدیم دارم. یک دلیل یا آفتاب دلیل آفتاب همین است که آنان مضمون شاعرانه را چه بسا با واژه‌هایی چون «فکر» و «معنی» می‌خواندند و بی‌تردید مقصودشان از فکر و معنی نه فکر یا محتوایی از نوع نخست، بلکه همین اندیشهٔ شعری بود و بس. برای نمونه، کلیم، مثل بسیاری دیگر از شاعران، «فکر» را دقیقاً به معنای مضمون شاعرانه به کار می‌برد:

از پیچ و تاب فکر، تنم صد شکن گرفت

آسان نمی‌توان سر زلف سخن گرفت

(دیوان ۱۰۵)

صائب «معنی» را آشکارا به همین معنی می‌آورد:

یـاران تـلاش تـازگی لفـظ مـی‌کنند
صـائب تـلاش مـعنی بـیگانه مـی‌کند
(دیوان۱، ۲۰۲۲غ ۴۲۰۷)

و وقتی می‌گفتند فلان، «فکر»ها یا «معنی»های بـهمان را مـی‌دزدد مـرادشـان هـمین «مضمون» بود و لاغیر.

من سالها پیش در ملاحظاتی دربارهٔ حـافظنامهٔ دوست گـرانـمایه‌ام، خـرّمشاهی، همین را یادآور شدم. ایشان فرق «مضمون» بـا «مـعنی» را چـنین بـیان کـرده بـودند: «مضمون عبارت است از معنیِ جزئیِ متّکی به مناسبات لفظی و رایج در سنّت شعر، که لزوماً شاعرانه نیست ولی در شعر بیان می‌شود.» (۳۸) مـن در مسـتدرک حـافظنامه (چاپ سوم) تذکّری در باب این معنای ابداعی ایشان به همراه شواهد دادم، هـم بـر مبنای آنچه در بالا رفت. (۱۴۱۲ـ۱۴۱۳) لیکن ایشان در پاسخ، ضمن تأیید عرض من گفتند: این امری قراردادی است. لیکن از آنجا که «معنی» خود یکـی از مـصطلحات شـعری است و هـرگونه دخـالت بـرداشت شـخصی مـمکن است مـغایر بـا جـنبهٔ اصطلاحی باشد باز تأکید می‌کنم: «معنی» در عرفْ همان «مضمون» است، در حالی که ایشان مفهوم محتوی و موضوع شعر را از آن اراده کرده‌اند، یعنی خـلاف مـراد اهـل اصطلاح. پس آیا بهتر نیست برای پرهیز از هرگونه اخلالی در این «مصالحه» و توافق از جعل اصطلاح بپرهیزیم و در پاسخ به این ایـراد آشکـار نگـوییم «لا مُشـاحّةَ فـی الاصطلاح»؟

برای اثبات هرچه بیشتر مطلب، بهتر است چند شاهد دیگر نیز در باب «فکـر» و «معنی» به همان معنای «مضمون» ارائه کنم، اگرچه شواهد بی‌شمار است:

الف. فکر:

«ضیاءالدین دهلوی: خوش‌فکر و بلندتلاش بوده.» (سفینهٔ خوشگو، نسخهٔ خـطی کتابخانهٔ مجلس شورا، ش ۴۰۳، ۳۴۷، شمارهٔ دستی)

«صبوری: در طرز غزل و خیالات تازه و افکار بکر، بی‌اندازه ماهر است.» (آتشکدهٔ آذر، بخش نخست ۱۲۸ح)

«طالب [آملی] صاحب‌طبع و ذوکمال و خوش‌فکر و خوش‌خیال بوده.» (آتشکده، بخش دوم ۸۸۶ح)

ب. معنی:

«میرزا جویا: معنی‌بند است.» (سفینهٔ خوشگو ۱۵۲) که درست در حکم «مضمون‌بندِ» رایج است.

«طائف: خوش‌خیال و معنی‌یاب بود.» (همان ۳۶۶)

گفتنی است «خیال» نیز مترادف با «مضمون» و بسیار رایج است. در میان شواهد بالا سه مورد حاوی این اصطلاح نیز بود. این شاهد گویا هم بر مزید: «میرزا جلال اسیر: بانی بنیاد خیالبندی است و خیالبندان زمان حال را به پیروی او سر افتخار بلند است.» (لودی، مرآت الخیال ۷۶) اینها هرکدام دهها بار در هر تذکره تکرار می‌شود. وقتی هم که اصطلاح «معنی‌دزدی» را به کار می‌بردند پیداست مرادشان دزدیدن مضامین بوده، نه افکار و معانی به معنای معروف.

تمامی آنچه گفتیم تنها چند نمونه بود از طرز تلقی پیشینیان و ارباب تذکره از اندیشه‌ای که محور نگرش آنان به شعر به‌منزلهٔ پدیداری هنری بود و نیز خویگری آنان به داوری و ارزیابی در قبال آن. گمان می‌کنم خالی از درسی و فایدتی برای پژوهندگان عصر ما، که بیشتر همّ و غم خود را مصروف جنبهٔ محتوایی و اندیشگی اشعار به‌ویژه آنِ خواجه می‌کنند، نباشد.

تصوّر نمی‌رود نیازی به بازگویی این موضوعِ غالباً دانسته و شناخته برای جویندگان روزگار حاضر باشد که با نظریات جَدید از قبیل ساختارگرایی و پساساختارگرایی، مکاتبی همچون مکتب زبانشناسی پراگ، صورتگراییِ (فرمالیسم) روسی، نظریاتی همانند آزادی خوانش از لایه‌های مختلف معنایی در اثر ادبی (هرَمنوتیک)، مرگ مؤلف یا نگرش به اثر چونان پدیداری مستقل از پدیدآورنده (نظریهٔ رولان بارت)، آرای نوین میشل فوکو و پیروان و... امروزه محور و ملاکْ قرار دادن شخص و شخصیت شاعر و نویسنده و کاوش افکار و روحیات او (جز در برخی زمینه‌های ضروری و برای برآوردن پاره‌ای نیازهای پژوهشی) شیوه‌ای منسوخ انگاشته می‌شود و به‌طور کلّی، تمامی نظریات «مؤلف‌محور» جای خود را به نظرگاههای «مخاطب‌محور» با آزادی کامل او در خوانش، برداشت و دریافت از اثر ادبی داده است. نقد محتوایی، خواه از دیدگاه اخلاقیِ افلاطونی یا دیدگاههای جامعه‌گرای نزدیک به ما (حتی رایج نزد برخی گروههای سیاسی) که همه و همه بر اساس بازجُست آرا و افکار شخص مؤلف و البته چه بسا منجر و منتج به ضرورت نظارت یا سانسور و اصل «تجویز» به شیوهٔ ژدانفی و استالینی تحت

عناوین و معاذیری چون «مصلحت خلق» و غیره، در جوامع آزاد و مردمسالار به تاریخ پیوسته است. (در مورد نظریات جدید دربارهٔ شخص شاعر یا نویسنده در مکاتب خوانندهمحور، نک. حسین پاینده، نقد ادبی و دموکراسی ۱۳ـ۴۰ تحت عنوان «مرگ مؤلف در نظریه‌های ادبی جدید».) اینها را اغلب می‌دانند، امّا وقتی هنوز بسیاری از اصحاب فهم و فراست در عمل از شیوهٔ منسوخ اندیشه کاوی و شخصیت‌شکافی پیروی می‌کنند، آیا جای آن ندارد که از خود بپرسیم: به راستی ما هم‌اکنون تا چه حدّ از میراث نقد محتوایی حدود عصر بیداری و بعد، مشروطیت (که عمده و مرکز توجه در آن همان تجویزهای اخلاقی ـ اجتماعی ـ سیاسیِ مصلحان و منتقدان پرشور آن زمان بود) و فرزند خلف آنان احمد کسروی (البته از بُعد تحلیلی، نه از جنبهٔ تحقیقی که در آن قویدست و صاحب کارهایی ارزشمند است) فاصله گرفته‌ایم؟

سرانجام، لحظاتی چشم بر هم بگذاریم و تمامت محتویات شعر خواجه را از ذهن بگذرانیم. آنگاه بپرسیم: او چه چیزهایی گفته که دیگران، خواه همروزگاران و خواه گذشتگان او (البته در قوالب مختلف) نگفته‌اند؟ تقریباً هیچ. او حتی به اندازهٔ انگشتان دو دست هم مضمونی کاملاً مبتکرانه ندارد. (گفتنی است آنان که کوشیده‌اند تا به هر صورتی چند مضمون و حتی چند تشبیه و استعارهٔ تازه در شعرش دست و پا کنند سخت به زحمت افتاده‌اند؛ اگرچه نه داشتن چنین مضامینی مزیتی قاطع است، و نه نداشتنش نقصی لایح.) پس این‌همه گزافه‌پراگنی دربارهٔ مثلاً تازگیهای عناصر بیانی و بدیعی شعر او و کلاً بی‌بدیل بودن مضامین وی از کجا می‌آید؟ امّا این پرسش دیگر جواب «هیچ» ندارد بلکه در این باره می‌باید مشروط و اعتباری سخن گفت، و این همان نتیجه‌ای است که می‌خواهم بگیرم: اگر می‌بینیم کلام او این‌همه در ژرفای جان ما می‌نشیند، اگر طنز او در عرصهٔ غزل، هم از نظر کمیت و هم کیفیت بی‌سابقه است، اگر ایهامها و بازیهای ظریف و غازیانه و ابیات دوضلعی فراوان او معجونی چنین غریب می‌سازد، اگر ساختار هر شعرش را با آن‌همه دقت و سنجیدگی طراحی می‌کند (در مباحث شکلی و نیز در شرح غزلها خواهیم دید)، اگر خودش می‌گوید: کس چو حافظ نکشید از رخ اندیشه نقاب... اینها بیش از هرچیز کار همان دایانویا یا اندیشهٔ شعری است تا اندیشه به مفهوم متعارف. البته بدیهی است هرگونه تجربهٔ شاعرانه‌ای کم یا بیش حاوی عناصری از اندیشه از نوع اوّل نیز هست، اگرچه به نسبت کمتر و در اقلیت است. به هر حال، جوهر اندیشهٔ شاعرانه چیزی است سوای اندیشه‌های علمی، حکمی، منطقی و غیره، و سوای بیان عقاید به زبان شعر. جایگاه

شعر فردوسی، خاقانی، نظامی، سعدی و... نیز بیش و پیش از هر چیز به دلیل دارا بودن همین ویژگی در برترین اندازه‌هاست. گفتنی است عدّه‌ای در پاسخ به این سخن که: مضامین حافظ به صورت منفردْ حاوی حرفی ناگفته یا ژرف نیست معمولاً می‌گویند: این صورت ترکیبی یا هیئت مؤلّفهٔ شعر اوست که برخوردار از ژرفاست. سخنی است درست و متین، امّا می‌خواهم بگویم که همین خصیصه هم به‌طور عمده کارکرد همان اندیشه‌ای است که سلسله‌جنبان و مبدأ و مقصد هر هنری است. وانگهی، مگر در تاریخ سخن پارسی کم بوده‌اند کسانی که کلامشان در حقیقت «بیان نامه»ای علمی، کلامی، حکمی، مذهبی و غیره، در نهایت با استفاده از قدری عناصر شکلی یا لوازم خام شعری همچون وزن و قافیه و غیره، بوده است؟ و مگر برخی از آنها کم و کسری از نظر ژرفای اندیشه‌های مذکور داشته‌اند؟ امّا فرق فارق حافظ با آنان در این است که او اندیشه‌اش را تصویر و زمزمه می‌کند یا اندیشه را می‌سراید و شعر را می‌اندیشد. کار او، برخلاف آنان که لوازم شعر را در خدمت اهدافی اصلاً و اصالتاً غیرشعری (مثلاً صدور اعتقادنامه یا فلسفیدن به زبان وزن و قافیه) می‌گذارند نیست. در کارهایی از این دست، عنصر اندیشه و اعتقاد (هرچه باشد) به سادگی از عنصر تخیلْ قابل تفکیک است؛ عاطفهٔ خام هم گاهی حتی در برخی نثرهای عقیدتی امکان بروز می‌یابد. اما چنین تلفیقهایی، که بی‌شباهت به مخلوط نخود و لوبیا و ارزن و خلّار نیست، آیا قابل مقایسه با آمیزهٔ شیر و شکریِ عناصر شعری (محتوی، عاطفه، تخیل) در ابیاتی بی‌شمار نظیر اینها هست؟:

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود
از گوشه‌ای برون آی، ای کوکب هدایت

دیشب به سیل اشک، ره خواب می‌زدم
نقشی به یاد خطّ تو بر آب می‌زدم

بی‌ناز نرگسش سر سودایی از ملال
همچون بنفشه بر سر زانو نهاده‌ایم

به راستی در چنین اشعاری کدامین محتوای عمیق بجز اندیشهٔ شاعرانهٔ بی‌اندازه نیرومند وجود دارد؟ آری، حافظ امتیاز و اعتبار شعرش را بیش و پیش از هر چیز از سرچشمه‌های خود شعر کسب می‌کند و مزایای شخصی مثل افکار و عقاید او، هرقدر هم آنها را مهم بینگاریم، حائز درجهٔ ثانوی خواهد بود. دیگر شاعران سدهٔ هشتم نیز هرآنچه او می‌دانست (جز ویژگی حفظ قرآن که در عرف پذیرفته شده

است) و می‌اندیشید، کم یا بیش، می‌دانستند و می‌اندیشیدند، امّا چرا حافظ نشدند؟

آیا به‌یاد می‌آورید که در ذیل عنوان «لطایف حکمی» در باب تضادّ میان مضامین حکمی حافظ با عرفان او سخن گفتم و چنین تضادّی را برای شاعر طبیعی و عادی خواندم؟ همچنین خاطرتان هست که در ادامهٔ همان مطلب و در بحث از جبر و اختیار در حافظ با نقل قول از جناب خرّمشاهی از بی‌نتیجگی چنین بحثی، چه در مورد حافظ و چه امثال او، حرف زدم؟ اکنون نیز با تأکید مجدّد بر این موضوع می‌گویم: این مسأله که حافظ، هم مضامین مبتنی بر جبر بسیار دارد و هم اختیار، فقط منحصر به او نیست بلکه در مورد این‌همه شاعر وابسته به حکمت ذوقی ایرانی، دست‌کم از سنایی تا سده‌های بعد، عیناً به همین صورت است؛ پس تخصیص بخشیدن موضوع به این یا آن، اساساً کاری لغو و بیحاصل است؛ چرا؟ پاسخ را باید در حول و حوش همین اندیشهٔ شاعرانه جستجو کرد، بدین‌سان که شاعرانی چون سنایی، خاقانی، نظامی، عطار، مولانا، سعدی، خواجو، حافظ و... همگی، هم اشعار جبرگرایانه دارند و هم اختیارگرایانه (بدان معنی که آقای خرّمشاهی از ابیاتی که در آنها صدور فعل به خود شاعر نسبت داده شده استنباط کرده‌اند) و حدود نیمی از اشعار را می‌توان به جبر و نیمی دیگر را هم به اختیار ربط داد. حال اساساً چگونه می‌توان آنها را با استناد به امری ذوقی و عاطفی و تخیّلی به‌نام شعر، جبری یا اختیاری‌مذهب و یا قایل به حدّ میانه (امرٌ بینَ الأمرَین) خواند؟ در مورد هر شاعری (خواه عارف و خواه عرفانگرا) طبیعی است که دسته‌ای از مضامین حول مثلاً قدمت و ازلیّت عشق و میثاق الست به جبر یا جبر عرفانی مربوط باشد و دسته‌ای دیگر به اختیار (خواه بر همان وجه یاد شده و خواه حتی با قول صریح به اختیار) چرا؟ به گمان من دلیل آن این است که شاعر بیش و پیش از آن‌که در خلق این‌گونه اشعارْ نظر به اندیشهٔ فلسفی یا کلامی داشته باشد به دنبال ایجاد مضمونی دلنشین برحسب اندیشهٔ شاعرانه است. به عبارت دیگر آن‌قدرها نگرانی از باب درست یا غلط درآمدن این یا آن عقیدهٔ حکمی یا متناقض شدن این مضمون فلسفی با آن باور عرفانی و امثال اینها ندارد که دغدغهٔ درست و دلپذیر سرودن شعری که هم‌اکنون می‌گوید. در حقیقت، بیشتر دایانویای اوست که در این میان درکار و حکمفرماست تا pensèeی او. حال اگر حکم اندیشهٔ شاعرانهٔ او با اندیشهٔ مطلق وی با هم توافق داشت چه بهتر، و اگر نداشت معمولاً جانب اوّلی را می‌گیرد. اساساً یکی از نشانه‌های شاعر خوب بودن نیز همین است، وگرنه اگر به خلاف این عمل کند به احتمال بسیار تشبّه به ناظمانی خواهد

یافت که وزن و قافیه و برخی دیگر از لوازم شعر را اصلاً و اصالتاً در خدمت بیان حکمت و فلسفه یا تصوّف و غیره قرار می‌دهند (و در جای خود به اینان پرداخته‌ام.) به همین‌سان تناقض میان مضامین فلسفی و کلامی با باور و ایمان قلبیِ عارفانه (که گاه در شعر خواجه رخ می‌نماید) نه اساساً در عالم شعر و ارزشهای آن مهم است، و نه در شعر وابستگان به مکتب حکمت ذوقی امری بی‌سابقه. البته این سخنان به هیچ روی به معنای بی‌اهمیت یا غیرجدّی بودن آرای حکمی و کلامی و غیره برای شاعران فکور و فرزانه نیست، امّا نکته این است (و در تاریخ شعر ما هم اثبات شده است) که اثری موفق‌تر بوده که سرایندهٔ آن بیشتر به حکم اندیشهٔ شعری برحسب اقتضای همان اثر، مثلاً ساختمان و ساختار ویژهٔ آن، تناسب و تعادل میان عناصر محتوایی و شکلی و بسی امور دیگر عمل کرده است. حال دربارهٔ شاعری چون حافظ که، همانند همگنانش و به حکم اندیشهٔ هنری‌اش، گاه معتزلی‌وار اهل عقل و اختیار، گاه اشعری‌گونه قایل به جبر، و گهگاه هم غنوصی‌صفتْ لاادری‌گویان است (که کار نادرستی نیز نمی‌کند و قضارا بیشتر همینهاست که از او حافظ شاعر ساخته است)، شاعری که دیدیم در دیوانش همه چیز و همه حرفی از همهٔ عوالم فکری و فرهنگی هست، این‌همه بحث و جدل و شاهد و «لِم و لانُسَلِّم» چرا؟ در حالی که بسی شاعر با او در جبر و قدر و دیگر مقولات اشتراک دارند ما کدام وجه تمایز را میان او و دیگران از این بحثها چشم داریم؟ چنانچه از جهت تحقیق می‌گویید، آنچه تاکنون صورت گرفته اگر قرار بود نتیجه‌ای مُقنع بدهد تاکنون داده بود. به فرض هم که بگوییم ضروری بوده بازبسنده است و حتی زیاده. اما در آنچه به شعر و هنر بازمی‌گردد هنوز بسی زمینهٔ ناکاویده یا کم‌بررسیده هست، به‌ویژه در زمینهٔ نقد و تحلیل و تطبیق و ریشه‌یابیهای ادبی، و البته از نوع عمیقتر و اصولی‌تر. شرط حصول این اهداف هم پذیرش تقدم و اولویت اندیشهٔ شعری بر اندیشهٔ مطلق است. دربارهٔ اندیشهٔ شعری هنوز کار چندان مهمی صورت نداده و چگونگی آن را حتی در مورد بزرگترین شاعرانمان مطرح و تبیین نکرده‌ایم، یعنی هنوز به دقت نمی‌دانیم دایانویای غزلسرایان بزرگ پارسی، هریک چگونه کارکردی دارد و در کدام جهت حرکت کرده است. مثلاً در باب غزلسرایانی چون مولانا، سعدی و حافظ (که هر سه را به‌عنوان نمادگرا یا سمبولیست می‌شناسیم) هنوز محور یا ویژگی عمدهٔ نمادگرایی هرکدام و تمایزشان را از یکدیگر نکاویده یا بازنگفته‌ایم.

مباحث بعدی، نمونه‌هایی خواهد بود از پیگیری همین مسایل.

چشمه‌هایی از
شیوه و شکل

درآیه: در این بخش، مطالبی به ترتیب دربارهٔ ساختار شعر پارسی از جمله غزل خواجه، بررسی آن از نظر بیان، زبان، بدیع، عروض و قافیه خواهد آمد. بی‌گمان خواجه بخت و وقت آن را داشته است که بیش از دیگر شاعران مورد اقبال قرار گیرد و در پرتو این توجه و علاقهٔ همگانی، همه‌چیز دربارهٔ شخص و شعر وی در معرض تدقیق و تحقیق قرار گیرد. به همین‌سان دربارهٔ شیوهٔ شاعری او و جهات و جوانب شکلی اشعارش کمتر موضوعی مطرح ناشده باقی مانده چنان‌که حتی دربارهٔ بسیاری از جزئیات امور مثلاً فلان صنعت یا آرایهٔ او نه‌تنها مقالات بسیار بلکه کتاب نیز نگاشته شده (مثلاً کتابهایی دربارهٔ ایهام در شعر او) و در خصوص هریک از جزئیات و فرعیات سخن او چند یا دست‌کم یک دو مقاله عرضه گردیده است.

غرض از این مقدمات این‌که این کمترین به هیچ روی آهنگ بازگویی یا بازکاوی این گفته‌ها را ندارد، مجال و وسع آن را نیز. تنها می‌کوشد تا برخی مطالب ناگفته و یا آنهایی راکه به‌زعم او به اندازهٔ کافی یا دست‌کم به شیوه و بیان یا چند و چون دلخواه وی کاویده و گفته نشده، آن هم با گزینش آنچه عجالتاً با توجه به محدوده و محدودیت مجال ضروری‌تر می‌نماید، با بیانی حدّاقلی یا به‌قدر محتاج طرح کند. بنابراین، هریک از بخشهای یاد شده نه به صورت گفتار کامل بلکه بیشتر به شکل «پاره گفتار» است مثلاً پاره‌ای از ساختار یا بیان، زبان، بدیع و غیره. آری، غرض که اینجا هم «عذر تقصیر خدمت آوردم».

همه جمعیت است آشفته‌حالی

گوته معتقد است: «ذهن شرقی قادر است دورترین و متضادترین مفاهیم را به یکدیگر مربوط سازد.» (یوهان کریستوف بورگل، سه رساله دربارهٔ حافظ ۲۳) سخنی است درست، که همانند فراوان در سخنان بزرگان فکر و فرهنگ و هنر و ادب غرب

دارد، اما اگر او به شعر شرق هم نظر دارد (که بی‌گمان دارد) «متضادترین مفاهیم» را در سخن وی لابد باید حمل بر تضادی همچون پیوند امور مادّی و خاکی با معانی معنوی و افلاکی کرد، زیرا تضاد به مفهوم دقیق کلمه نمی‌تواند و نباید در درون یک اثر واحد و اندیشهٔ بنیادین آن راه یابد، چنان‌که پیشتر بیان کرده‌ام. بنابراین، مراد من در این بحث، فقط تنوّع مضامین در درون یک شعر خواهد بود؛ تنوّعی نه آنچنان که به مرز ناسازی یا تناقض یا تضاد برسد، چیزی که پیش از شیوهٔ مشهور به هندی کمتر در شعری واحدْ پیشینه داشته است. یک شعر برای آن‌که از نظر اندیشگی یا دیدگاهی بدل به مجموعه‌ای ازهم‌گسیخته و بی‌دروپیکر نشود نیاز به نظام و انتظامی دارد که در اینجا با نام «ساختار» به بررسی می‌گذارم.

ایران‌شناسان و دیگر ارباب ادب غرب همواره عذابی الیم در درک شعر ما از کل تا جزء داشته‌اند. جان و جوهره و جهات و جوانب این شعر برایشان مجهول است و لاجرم در مواجهه با آن، دو حالت متضاد می‌یابند: یا گُنگی و گریز، و یا شیدایی و شیفتگی. اگر ساختار ویژهٔ آن را درنیابند به حال نخست درمی‌افتند، لیکن در صورت راهیابی و خویگری به آن، «شور شراب عشق» می‌گیردشان، چراکه گویی نیمهٔ گمشدهٔ خویش را یافته‌اند، چون شعر عالَم از نظر ساختار به دو نیمه بخش شده است: شرقی و غربی، و اگر به یک نیمه بسنده کنی، از اوجها و جذابیتهای آن نیمهٔ دیگر بی‌بهره می‌مانی. جهان شعر و هنر کجا بدین تنگی و جداگانگی است؟ و مگر همانندان این کمترین که با ساختار شعر گذشته یا شرقی همخون بوده و از طریق یگانهٔ یوش با آن نیمهٔ دیگر یعنی غربی نیز آشنا و از آن بهره‌مند شده‌اند زیان کرده‌اند؟ اگر به‌راستی باور به برادری آثار فرهنگی و هنری خاور و باختر داریم می‌توانیم بپذیریم که هریک از این دو، آنگاه که در خویشتن خویش محصور ماند، آن دیگری را گم کرد یا چون گم کرد در خود محصور ماند. آن غریبیِ نخستینهٔ غربیان و این احساسِ یافتگیِ بعدی «بی‌چیزی نیست». آربری، ادیب و ایرانشناس انگلیسی، دربارهٔ ساختار شعر پارسی با اشاره به این غزل سعدی:

دردیست درد عشق که هیچش طبیب نیست گر دردمند عشق بنالد، غریب نیست

(غ ۱۱۴)

می‌نویسد: «خواننده‌ای ناشکیبا، که برای نخستین بار اشعاری اینچنین را پیش رو می‌بیند، بسا که با امرسون هماوا خواهد شد و خواهد گفت: پراگنده گویی شاعران پارسی‌زبان به راستی مایهٔ شگفتی است. یک منتقد اروپایی آن یکپارچگی را، که لازمهٔ

یک اثرِ سراپا زیباست، هیچ‌جا مشاهده نمی‌کند [...] آشنایی عمیقتری با اسلوب معمول شعر فارسی و شعر عرب، که این‌یکی سرمشق عمدهٔ شاعران پارسی‌گوی بوده، باید تا یک خوانندهٔ اروپایی به زمینهٔ منظم آنچه که در ظاهر جز پریشان‌گویی نمی‌نماید راه بَـرَد.» (شیراز مهد شعر و عرفان ۱۴۶ـ۱۴۷) نولدکه، ایرانشناس و شاهنامه‌شناس شهیر آلمانی، نیز پیداست که، دست‌کم پیش از خویگری با ساختار اپیزودی داستانهای شاهنامه، چنین مشکلی با آن داشته است: «قسمتهای مختلف این منظومهٔ عظیم گاهی بسیار سست به هم مربوط شده‌اند. همین نکته در ظاهر هم از جمله‌های رابطه‌ای، که اغلب تکرار شده، استنباط می‌شود، مثلاً: "فلان داستان اکنون تمام شد و اینک فلان داستان را می‌گوییم." "بدین طریق ممکن بود که بعضی قسمتهای کتاب حذف شوند بدون این‌که رخنه و نقصی در کتاب مشاهده شود.» (حماسهٔ ملی ایران ۹۱ـ۹۲) می‌بینید که این هردو در باب ساختار شعر و داستان ایرانی از روی عادت خود به ساختار غربی داوری کرده و پیوند درونی آنها را سست دانسته‌اند، و این یعنی ناآشنایی با ساختار مبتنی بر استقلال نسبی اجزای اثر. اشتباه مهم اینان آن است که وحدت و تمامیت را تنها در ساختار مألوف خود یعنی ساختار پیوسته می‌دیده‌اند، حال آن‌که ساختار متنوع شرقی نیز می‌تواند وحدت و تمامیت خاصّ خود را داشته باشد. (در این باره در جای خود سخن خواهم گفت.)

شعر گذشتهٔ پارسی بنا به اغلب و اکثر آثار شعری (چون در این باره نیز همانند بیشتر امور ادبی حکم مطلق یا صددرصدی نمی‌توان کرد) دارای ساختاری است ویژه که آن را با بهره‌گیری از اصطلاحات زبانشناسی ساختگرا می‌توان بدین‌گونه توضیح داد: هر پدیدار زبانی به مانند هر چیز دیگر در جهان هستی یک ساختار structure انگاشته می‌شود که شامل دوجنبهٔ ژرف‌ساخت deep structure و روساخت surface structure است. ژرف‌ساخت: صورتی از جملهٔ ملفوظ یا مکتوب است که همراه با مفهوم و مطابق نحو معمول و متعارف زبانْ بدون هرگونه پیرایهٔ ادبی یا ملاحظات خاص در ذهن حاضر می‌شود. روساخت: صورتی است که با انجام تغییراتی از قبیل افزودن، کاستن، جابه‌جایی و یا با تعویض جزء یا اجزایی از جملهٔ ژرف‌ساختی بر زبان یا قلم جاری می‌گردد. روساخت گاهی صورت کوتاه شدهٔ عبارتی است که صورت زیرین و مبنای جملهٔ ظاهر بوده است و گاه نیز به دلیل افزایش جزء یا اجزایی به آن مفصّل‌تر و طولانی‌تر از ژرف‌ساخت نخستینه می‌شود. بدین‌سان یک ژرف‌ساخت می‌تواند چندین روساخت متفاوت داشته باشد یعنی به

صورتهایی گوناگون بیان گردد. (مهری باقری، مقدّمات زبان‌شناسی ۱۷۷، با اندکی تغییر) از نظرگاه شعری، ژرف‌ساخت امری محتوایی یعنی مربوط به مفهوم بنیادین جمله یا عبارت در اثر ادبی است، و روساخت جنبه‌ای شکلی است که محتوی به کمک آن بازگو می‌شود، اعم از تصاویر یا هر چیز مربوط به فنّ بیان، آرایه‌های بدیعی و شگردهای کلامی، وزن یا آهنگ، قافیه و ردیف، امور مربوط به قالب، چگونگی لَختها و لخت‌بندی یا فرازها و بندها، زبان و امور فراوان مربوط به آن از عناصر صرفی و قاموسی و واژه‌ها گرفته تا نحو یا نحوهٔ ترکیب، انواع ترکیبات، بافتها، افزایش و کاهش‌ها، تقدّم و تأخّرها، تکیه‌ها، لحنها، اصوات، شگردهای مربوط به کتابت از قبیل ساختن هر شکلی به کمک خط و حروف و...

می‌توان گفت که تمامی آثار تمدّنی، فرهنگی و ادبی مشرق‌زمین دارای روساخت گسسته‌نما (به‌ظاهر پراگنده) و ژرف‌ساخت دَوری یا دایره‌ای است، یعنی عناصر روساختیِ یاد شده برخلاف ساختار غربی، که پیوستگی کامل با یکدیگر دارند، متفرّق به‌نظر می‌رسند مثلاً درک پیوند میان ابیات یا قسمتهای یک شعر یا منظومه یا مجموعهٔ حکایاتْ کمابیش دشوار است. دیدیم که آربری در تلفیق مضامین ابیات غزل سعدی مشکل داشت و نولدکه پیوند میان داستانهای (اپیزودهای) شاهنامه را سست می‌پنداشت. امّا ژرف‌ساخت این آثار نیز، باز برخلاف آثار غربی، بر روی یک خط مستقیم و پیوسته از آغاز تا پایان قرار نمی‌گیرد بلکه کافی است مجموعهٔ عناصر ژرف‌ساختیِ اثر، یعنی مقصود و مفهوم و غرض بنیادین یا محتوی و پیام هر قسمت، بتوانند در یک دایره یا حوزهٔ اندیشگی و موضوعی با یکدیگر جمع آیند، چون اگر فرضاً ژرف‌ساخت یک قسمت اثر یا برخی قسمتها بیرون از این دایره قرارگیرد دیگر کلّ اثر مشمول آنچه گسسته‌نمایی خواندیم نمی‌شود بلکه واقعاً و کاملاً گسسته و نامرتبط خواهد بود. در برابر چنین ساختاری، ساختار کلیهٔ آثار تمدن و فرهنگ و ادب غرب (البته در سده‌های جدید) قرار دارد. این آثار دارای روساختی است کاملاً پیوسته، جدایی‌ناپذیر و به تعبیری یکسره محو و مستهلک در همدیگر، چنان‌که هیچ‌یک از قسمتهای اثر جز در بافتی به‌هم‌تنیده و در پیوند و پیوستگی با دیگر عناصر روساختی درک نمی‌شود و هیچ‌کدام کمترین استقلال یا فردیتی ندارد. هر جزء از اجزای روساختی که برشمردم ناظر به تمامی اجزای دیگر و در تعامل کامل با آنهاست، یعنی کلّ اجزا و اعضای اثرْ دایم درحال ارجاع و اشاره به یکدیگرند و تمام آنها با یکدیگر تنها یک ساز می‌زنند و یک حکایت سر می‌کنند، و خلاصه هیچ جزئی

بدون اجزای دیگر معنایی و مورد استفاده‌ای ندارد. در مورد شعر، معمولاً نمی‌توانی بیتی یا لختی را از اینجا و آنجا برداری و به هر گونه‌ای مثلاً به‌عنوان مَثَل نقل کنی و توقع داشته باشی هم خودت آن را بدون توجه به دیگر اجزای اثر بفهمی و هم دیگران بفهمند. در مشاهده یا مطالعهٔ اثر به هیچ روی نمی‌توانی چنان عمل کنی که در مورد آثار شرقی می‌کنی، یعنی نمی‌توانی و نباید قسمت به قسمت و به ترتیب جلو بروی و مطمئن باشی هر قسمت را در حدّ خودش فهمیده‌ای، بلکه تمامی اثر را باید با درکی کامل، یکجا و یکسره از تمامی اجزا و عناصر آن بنگری یا بشنوی یا بخوانی. (تجربهٔ این معلم نشان می‌دهد که دانشجویانی که به دلیل عادت به شعر قدیمْ شعر جدید را هم به همان صورت یعنی سطر به سطر و قسمت به قسمت می‌خوانند هرگز آن را درنمی‌یابند.) ژرف‌ساخت آثار غربی نیز یا زنجیری است یعنی از ابتدا تا انتهای اثر بر روی یک خط یا زنجیرهٔ کاملاً پیوسته و ثابت، بدون هیچ گونه قطع و فصل یا گُسلی و بی‌هیچ گونه امکان پس و پیش یا کم و زیاد شدنی جریان می‌یابد، یعنی دقیقاً با همان صورتی و ترتیبی که در هنگام خلق اثر در ذهن خالق آن جاری شده است. چنین ساختاری را در تمامی مظاهر و جلوه‌های فکری، فرهنگی و هنری مغرب‌زمین مثلاً معماری، نقاشی، موسیقی، ادبیات و حتی نظامهای سیاسی و حکومتی آن سامان (بجز سده‌های میانه که در آن اشتراک فکری و عقیدتی بیشتری با شرق داشته و لاجرم این اشتراک سبب شباهت ساختار آثار آن برهه با ساختار شرقی گردیده است) می‌توان مشاهده کرد. (برای آگاهی بیشتر از این دو ساختار و چگونگی تجلّی و انعکاس روساخت و ژرف‌ساخت در هریک از مظاهر و آثار فکری، تمدنی، فرهنگی و ادبی شرق و غرب، بنگرید به مقالهٔ زیر که بدیع، عالمانه و متذوّقانه است و گمان نمی‌کنم بهتر از آن از نظر تشریح موضوع میسّر باشد و همین مرا از بازگویی قضایا بی‌نیاز می‌سازد: علی‌محمد حق‌شناس، «حافظ‌شناسی: خودشناسی»، نشر دانش، س سوم، ش چهارم، خرداد و تیر ۱۳۶۲، ص ۲۶ـ۳۶.)

پیوسته شد از جزو به کل

مشخص‌ترین ویژگی شعر گذشتهٔ پارسی (همچون شعر دیگر اقوام مشرق‌زمین در روزگار گذشته تا دورهٔ جدید، که ساختارهای غربی به شؤون فکری و فرهنگی و ادبی ما راه یافته) این است که:

۱. اگر ابیات و بخشهای یک شعر یا یک مجموعهٔ داستانها و حکایات منظوم (و نیز منثور) را پس و پیش کنیم، کمتر ممکن است دگرگونی مهمی در ساختار و نظام کلّ اثر یا مشکلی برای درک آن پدید آید، مگر در مواردی که مثلاً پای روایتی داستانی یا تاریخی در میان باشد و یا به‌طور کلی هرآنچه بیان و فهم آن اقتضای نظم و ترتیب و توالی داشته باشد. در عمل، پس و پیشیِ برخی ابیات یا بخشهای اثر در نسخه‌های خطّی قدیم، خود برخاسته از همین ویژگی است.

۲. حذف یا اضافه شدن ابیاتی یا بخشهایی در مورد اثر نیز (البته باز در شرایطی که امکان آن وجود داشته باشد) معمولاً خلل مهمی در کل ساختار اثر ایجاد نمی‌کند، مگر در مواردی که آن بیتها یا بخشها اهمیتی خاص به هر لحاظ داشته باشد، مثلاً اصل نظر سراینده یا نتیجهٔ سخن و یا به هر دلیلی مورد تأکید یا ضروری باشد. این‌گونه حذف و اضافات و کم‌و بیشی‌ها را نیز در نسخه‌های مختلف شعر (همچون نثر) بسیار دیده‌ایم، و در خصوص حافظ شاید حتی بیش از دیگران.

امّا در آثار غربی، چنان‌که ذکر شد، چه به دلیل پیوستگی کامل عناصر روساختی با یکدیگر و چه به سبب وجود خطی ممتد و ثابت در عناصر ژرف‌ساختی یا محتوایی، نه جابه‌جایی میسّر است و نه کاست و فزود، و در صورت اِعمال هرگونه تغییری از این دو مقوله، یا نظم و نسق و ساختمان اثر یکسره فروخواهدریخت و دیگر قابل درک به صورت اولیهٔ آن نخواهد بود، و یا باری اثر به چیزی دیگرگون بدل خواهد شد. اگر ما مستقیماً هم با آثار ادبی غربی آشنایی یا ارتباطی نداشته باشیم از طریق ترجمهٔ شعر، رمان، نمایشنامه و غیره و همچنین سروده شدن شعر با همین ساختار از نیمایوشیج به این‌سو و نگارش در انواع و قوالب غربی از رمان و داستان کوتاه‌گرفته تا نمایشنامه (یا اجرای آن)، روزنامه‌نگاری و جز اینها با چنین ساختاری آشنایی یافته‌ایم (حالا بگذریم از اخذ و اقتباس بسیار ما از جلوه‌ها و نهادهای تمدنی و فرهنگی غرب، از اندیشه‌های فلسفی، علمی و سیاسی و انواع و اقسام نظامها و ساختارهای حکومتی، اداری و مدنی بگیرید تا جلوه‌هایی از هنرهای آن چون معماری، موسیقی، نقاشی، سینما و...) و یا با درآمیختن آن ساختارهای قدیم خودمان با این ساختار جدید و مقتبس، در زندگی و فرهنگ و هنر خویش به موجوداتی دوزیستی بدل گشته‌ایم. در این خصوص نیز به هرحال محتوی و شکل با هم متناسب و تابع یکدیگرند، یعنی با اخذ تأثیر از محتوی و فکر و فرهنگ مغرب زمین، به ناگزیر بهره گیری از ساختارها، شکلها و شیوه‌ها نیز در پی خواهد آمد.

و امّا در شناخت هریک از این دو ساختار و تمایز آنها، آنگاه که از چونی و چرایی هرکدام می‌پرسیم نکته‌ای بنیادین و محوری وجود دارد که درک تفاوت این دو بدون آن ممکن نخواهد بود و آن این‌که: در مشرق زمین، مهد ادیان الهی و آیینهای اخلاقی، به دلیل قوّت و غلبهٔ بینش دینی، عرفانی، اخلاقی و به‌هرحال معنوی، معمولاً در مرکز هریک از آثار و پدیدارهای تمدّنی، فکری و فرهنگی، کانونی الوهی و قدسی قرار دارد که تمامی اجزای آن اثر یا پدیدار را که به منزلهٔ شعاعهای دایرهٔ آن‌اند یکجا گرد می‌آورد و متشکّل و سامان‌مند می‌کند، یعنی نمی‌گذارد پراگنده شوند و از هم فروریزند. پیشتر در بحث از ویژگی بنیادین «نفی تعیّن» از این دایره و کانون سخن گفتم، که برای پرهیز از تکرارْ شما را به همان‌جا رجوع می‌دهم. (در ذیل عنوان «چون ندیدند حقیقت...») در اینجا تنها می‌گوییم: دلیل اصلی تمامی تنوّعات در عناصر روساختی در هریک از آثار شرقی و از جمله ایرانی و مثلاً شعر و منظومه‌ها و مجموعه‌های داستانی، وجود همین کانون روحانی و معنوی در دایرهٔ هر اثر است، کانونی که از پراگندگی و فروریزی اجزا یا شعاعها، هرقدر هم متنوع یا به ظاهر متفاوت باشند، جلوگیری می‌کند، مگر این‌که تشتّتی در میان اجزای اثر، مثلاً تناقض یا عدم انسجام و جامعیت فکر، وجود داشته باشد، و به همین‌سان منظومه‌ها و مجموعه حکایات کلاسیک. اینک هر شعر حافظ را یک دایره و مضمون هر بیت را یکی از شعاعهای آن تصوّر کنید (روساخت گسسته‌نما) موضوع یا پیام اصلی شعر در حکم همان کانونی است که مضامین مختلف و متنوع را بر گِرد خود سامان می‌بخشد. محتوای یکایک ابیاتْ تنها کافی است که با همدیگر در درون یک حوزهٔ اندیشگی و مفهومی سازش و ائتلاف داشته باشند تا در درون دایرهٔ شعر قرار گیرند. حال مهم نیست که محتوای هر بیت در کدام مکان واقع می‌شود و ضرورتی ندارد که محتوای مجموعهٔ ابیات دارای توالی و پیوستگی به صورت خطی ممتد، به شیوهٔ غربی، باشد (و این یعنی ژرف‌ساخت دَوری یا دایره‌ای). حال فرض کنید آن کانون قدسی و روحانی یا به هر حال معنوی در شعر موجود نباشد؛ چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا جز مجموعه‌ای یا ملغمه‌ای از مضامین پراگنده، بی‌هیچ نظم و نسقی و سمت و سویی، از کار درخواهد آمد؟ موضوع را به آثار غربی در چند سدهٔ گذشته تعمیم دهید. چنان کانون و هستهٔ اصلی و متشکّل‌کننده‌ای در آنها یا نیست و یا اگر هم باشد آن‌سان نیرومند نیست که بتواند مجموعه‌ای را پیرامون خود نگاه دارد و نظام دهد. بنابراین، گزیری جز این نیست که از سویی وحدت و یکپارچگی به روساخت منتقل شود و

عناصر روساختی می‌باید با یکدیگر به آنچنان وحدت عینی و ملموسی برسند که اثر (در اینجا: شعر) از وحدتی از نوع ژرف‌ساختی بی‌نیاز شود. در هر صورت، روساخت و ژرف‌ساخت بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و با هم در تعامل‌اند. روساخت آثار غربی (و آثار شرقی یا ایرانیِ الگو گرفته از غرب) از آن روی دارای پیوستگی کامل و تفکیک‌ناپذیر است که این‌گونه آثار دیگر عاملی وحدت‌بخش از نوعِ همان کانون نورانی روحانی را ندارند و لاجرم وحدت مورد نیاز را در عناصر روساختی یافته‌اند. ژرف‌ساخت اینها هم چنان‌که گفتیم خطّی است، یعنی تمامی عناصر آن به صورت خطی یا زنجیره‌ای و به هر حال منظم در دنبال یکدیگر قرار می‌گیرد، مثل هر چیزی که اقتضای ترتیب و توالی دارد، مثل مقاله، قصه، تاریخ و غیره. در اینجا هریک از عناصر ژرف‌ساختی، همچون حلقه‌ای از یک زنجیر، به‌نوبهٔ خود کامل‌کنندهٔ حلقات قبلی و سپارندهٔ آنها به بعد از خود است. اکنون مثالهایی در سنجش دو ساختار شرقی و غربی: ارکستری از سازهای ایرانی ترانه‌ای می‌نوازد. با آن‌که همنوازی می‌کنند معمولاً صدای تک‌تک سازها را هم می‌توان با استقلالی نسبی شنید و از هم تمییز داد، امّا در یک اثر غربی مثلاً سونات یا سمفونی، تمامی اصوات ازگامها و جملات موسیقی و حتی یکایک نُتها تابع یک پیکره و هدف واحدند و هیچ‌گونه استقلالی ندارند. حتی اگر مثلاً سازی به صورت تکنوازی در ضمن آن زده شود خودِ همین تکنوازی هم در هدف یگانهٔ اثر مذکور محو و مستهلک است. در معماری اصیل گذشتهٔ ما، در یک عمارت، معمولاً وحدت کامل میان اجزا منظور نمی‌شد بلکه سازنده از هر قسمت و جزئی هدفی خاصّ آن را جستجو می‌کرد، و این مجموعهٔ اهداف مختلف با استقلال تقریبی هر قسمت، مجموعهٔ عمارت را پدید می‌آورد، یعنی معمولاً وحدت و تناسب کامل میان اجزا التزام نمی‌شد، امّا در یک بنای غربی نه‌تنها چنین استقلالی را در اجزا نمی‌بینید بلکه یک‌یک قسمتها و حتی اجزایی همچون تمامی خطوط، نقوش، زوایا، چشم‌اندازها تا رنگ و تزیینات و غیره در ترکیب و تلفیقی کامل با یکدیگرند و وحدتی کامل را به چشم می‌کشند. در یک نقاشی مسطّح قدیمی ایرانی، ممکن است در تابلو یا نقشی واحد، گوشه‌هایی از یک چیز با همان تفاوت و استقلال از یکدیگر در کنار هم قرار گیرند، مثلاً در یک گوشه شاهی را در قصر یا شهر می‌بینید، در گوشه‌ای دیگر در شکار و به همین‌سان در دیگر گوشه‌ها در بزم، جنگ و جز اینها. امّا این تنوّع صوری و پراگندگی ظاهری در یک امر کانونی (ژرف‌ساختی) با هم اتفاق دارد: این‌که مثلاً همگی حول محور یک شخص یا

موضوع واحد است، و عامل وحدتْ چیزی بیش از این نیست. امّا نظیر این نقاشی را در غرب (جز در قرون وسطی) نمی‌توان دید، زیرا هر نقاشی با تمامی اجزا و خطوط و رنگهایش تنها یک اثر یگانه و جدایی‌ناپذیر است. همین موضوع را می‌توانید به کلّ سنت داستان‌پردازی در حکایات قدیمی تعمیم دهید: شاهنامه مرکب از شمار بسیاری از اپیزود (episode) یا داستان تقریباً مستقل است که اغلب پس و پیش شدن یا کم و زیاد شدن آنها کل ساختار کتاب را دوچار آشفتگی یا نارسایی و دگرگونی نخواهد کرد. (البته توجّه داریم که سخن از ساختار است، و نه ارزش این یا آن بخش در درون مجموعه) و اگر هم ناهماهنگی یا هرگونه دگرگونی نادلخواه روی دهد در نهایت با قدری تغییرات و کاست و فزودهای جزئی می‌توان کلّ اثر را از نظر ساختار سر پا نگاه داشت و ترتیب و توالی کلّی را حفظ کرد. هریک از قسمتهای مجموعه‌های منظوم و منثور چون حدیقه، مثنوی، بوستان، کلیله و گلستان مرکب از تعدادی حکایت یا مطالب دیگر است که در ظاهر ربطی یا چندان ارتباطی با یکدیگر، جز در هدف یا موضوع اصلیِ هر قسمت، ندارند. امّا آیا نظیر این آثار را در مغرب‌زمین و در چند سدهٔ اخیر می‌توان دید؟ آیا مثلاً در یک رُمان، نمایش، مقاله‌نویسی به شیوهٔ جدید یا غربی، شعر غربی (یا شعر نیمایی به این سو) و امثال اینها می‌توان کمترین تغییر یا جابه‌جایی را صورت داد بدون آن‌که کلّ ساختار درهم بریزد یا دست‌کم دوچار نقص و نارسایی شود؟ به هیچ روی.

نیمایوشیج، که خود در اوایل کار شاعری‌اش اشعاری کلاًّ با همان شیوه و ساختار قدیم می‌سرود، زمانی حرفی را در قالب یک نامه زد که از نظر بحث حاضر بی‌نهایت مهم و معنی‌دار است: «تمام کوشش من این است که حالت طبیعی نثر را در شعر ایجاد کنم.» (حرفهای همسایه ۸۵) و در نامه‌ای دیگر: «شعر ما در صورتْ موزون و در باطن [باید] مثل نثر، تمام وقایع را وصف‌کننده باشد.» (نامه‌ها، از مجموعهٔ آثار نیمایوشیج ۱۰۱، نامه به میرزادهٔ عشقی) پیداست آن روزها تبیین بر وفق روشها و آموزه‌های مکتب ساختگرایی در ایران مرسوم نشده بود، امّا نیما با این بیان در حقیقت می‌خواست بگوید: من قصد دارم شیوهٔ سنّتی استقلال اجزا را به ساختار شعر غربی تبدیل کنم. در مورد قانونمندی تمامی این دگرگونیها همین بس که درست در حول و حوش همان ایام، دگرگونی ساختار قدیمی به غربی در رُمان، نمایش وغیره نیز (که ادب سنتی فاقد آنها بود) به دست نویسندگان جدید و اهل تئاتر در حال انجام بود، و اینها جملگی در حالی صورت می‌گرفت که از یک سده پیش از آن، تأثیرپذیری همه‌سویهٔ ایرانیان از

اندیشه‌های فلسفی، اجتماعی، سیاسی، ادبی و غیره به‌عنوان محتوی و زیربنای این دگرگونیها آغاز یافته و به سرعت روی درگسترش بود و قوالب و شکلها و شیوه‌ها نیز در تبعیت از محتوای یاد شده با اقبالی روزافزون مواجه می‌شد. در چنین روزگار و زمینه‌ای بود که نیما در عصر الگوگیریها از مغرب‌زمین، و البته با کار و تجربه‌ای مداوم و دیرساله، سرانجام موفق شد تا نخستین نمونه‌های کامل و جاافتادهٔ شعر در ساختار غربی را عرضه دارد. او در ضمن گفت که شعر گذشته وصف‌کنندهٔ همه‌چیز یک موضوع یا واقعه نیست، و بدین‌سان بر ویژگی گزینشی شعر و ادب گذشته انگشت گذارد. منشاءِ این ویژگی این است: اقوام شرقی به دلیل بهره‌وری بیشتر از همان روح معنویت و بینش دینی، اخلاقی و عرفانی، معمولاً در همه‌چیز از تاریخ، فلسفه، داستان‌پردازی، شعر و غیره، آنچه را مهم و معنی‌دار و در جهت تکامل روحی و اخلاقی آدمی می‌بینند گزینش و مابقی را به‌عنوان زواید حذف می‌کنند. خصیصهٔ الگویی‌اندیشی و مثال‌گرایی نیز در همه‌چیز این اقوام جاری است، بدین‌سان که در قصص و حکایات خود به نقل بخشها و امور محوری و مهم بسنده می‌کنند و در مورد اشخاص داستانی نیز می‌کوشند تا با حذف بسیاری از جزئیات مربوط به زندگی و روحیات آنها (که این امور را از مقولهٔ تعیّنات بی‌اعتبار دنیوی و طردشدنی می‌انگارند) این اشخاص را تا حدّ ممکن از فردیت و شخصیت جدا کنند و به سمت کلّیّت و سنخ (تیپ) ببرند و به‌طور کلی آنچه را به منزلهٔ حقایق ثابت و الگوهای مثالی و تغییرناپذیر می‌انگارند جایگزین واقعیات گذرا و دگرگون‌شونده سازند. پیداست قوالب هم باید با این محتوی سازگار باشند. هم از این روی است که داستانهای گذشتهٔ ما دارای ساختار اپیزودیک یا استقلال تقریبی اجزاست و در درون آنها نیز همواره گزینش یاد شده صورت می‌گیرد، چنان‌که در آنها به جای شخصیت، تیپ یعنی نمونهٔ سنخی، ایفای نقش می‌کند. شعر کلاسیک نیز تابع همین الگوهاست و هرگز به توصیف همه‌چیز حول موضوع نمی‌پردازد. نظام وزن و قوافی ثابت نیز مناسب چنین محتوایی است یعنی با آمدن قافیه معمولاً مطلب تمام می‌شود تا بیت بعد بتواند مضمون خاصّ خود را بیان دارد. یعنی هر بیت برای خود یک پدیدار جداگانه و دارای آغاز و انجام و شمار ویژهٔ خویش است. پس می‌تواند از بافت شعر جدا و از آن مثلاً به‌عنوان مَثَل یا شعار استفاده شود. باز به همین دلیل دارای ایجاز و فشردگی است، زیرا شاعر گاه ناگزیر می‌شود تا جهانی حرف را (حالا از آرایه‌ها و پیرایه‌ها بگذریم) در یک بیت جای دهد. این‌همه شروح یا نیاز به شرح و تفسیر از همین

جهت است. دشواری ما در درک کامل شعر حافظ، مثلاً شناخت عناصری از آن چون نمادها، اشارات، سنخهای موجود در آن مثل رند، قلندر، شیخ، زاهد، مغ و...، به دلیل همین گزینش برخی اجزا و حذف بسیاری دیگر و نیز بافت فشردهٔ آن است، زیرا در بسیاری چیزها خلأ یا گسل یا نکات ناگفته و نهفته (البته از نگاه اهل روزگار ما) هست. اگر گاهی در درک روابط اجزا با یکدیگر اینچنین فرومی‌مانیم به سبب همین ساخت و بافت است.

عدم وجود برخی عناصر و اطلاعات مهم در خود شعر یا بیرون آن، که برای مخاطب از جهت درک و تفسیر شعر، محتوای آن، تشخیص نگرش و جهتگیری و انگیزهٔ اصلی شاعر از سرودن آن شعر ضرورت تمام دارد (مثل زمان، مکان، فضا، زاویهٔ دید و جز اینها) موجب بسی گرفتاریها و سردرگمی‌های مخاطب است و این خود به مشکل نوعیِ بسیاری از اشعار گذشته بدل گردیده است، چنان‌که چه بسا میان دو برداشت و تفسیر کاملاً متضاد از آن فرومی‌مانیم؛ مثلاً کلیت شعر دلالت بر عشقی بشری و علایقی اینجهانی دارد، لیکن ما با توجّه و توسل به شخص و شخصیت خود شاعر، خود را ناگزیر می‌بینیم تا به هر شکل ممکن، حتی به ضرب و زور و تکلف، تفسیر عارفانه از آن کنیم. به راستی عذاب الیمی است، به‌ویژه اگر همچون این کمترین با تدریس متون شعری برای دانشجویان سروکار داشته باشید. این دشواری بزرگ از دید شاعری پیشرو و خوشفکر چون نیمایوشیج پنهان نماند، چنان‌که نظر او را در این باره نقل کردم. او به دنبال همین تشخیص مشکل بود که ساختار شعر جدید را به گونه‌ای از کار درآورد تا حاوی تمامی عناصر مفقود یا مغفول در شعر قدیم باشد و خواننده در درک و تفسیر شعر تا بدین حد دوچار سرگشتگی از این قطب به آن قطب فکری و مفهومی نگردد. برای تشخیص مسأله، و نیز این‌که این کمترین شاگرد دبستان شعر ارجمند گذشته قصد جسارت به آن را به شیوهٔ برخی متجدّدان ندارد، نمونه‌ای گویا را برایتان نقل و درخواست می‌کنم تا التفات کافی به آن بفرمایید: غزلی را از اوحدی، شاعر عارف سدهٔ هشتم، به‌طور کامل می‌آورم تا اطمینان یابید هیچ چیز از عناصر لازم برای تشخیص و تفسیر محتوای آن حذف نشده است:

برگذشت از من و بنمود چو ماه از سر کوی / دلبر کافرم از چادر کافوری، روی
کرده هرهفت سر هفته و گرمابه زده / عرق و آب چکانش چو گلاب از سر و موی
کُند شد قوّت رفتارم از آن تیزی خوی / تیز شد لهجهٔ گفتارم از آن تندی خوی
گفتم: از چیست چنین تازه رخت؟ گفت: از می / گفتم: از کیست چنین طیره سرت؟ گفت: از شوی

خــواهشـی کـردم و القصّه عـنان درپـیچید به وثاق آمد و پرمشک شد از وی مشکوی
خـانه روشـن شـد از آن مـاهِ سـجنجل‌سینه حجره گلشن شد از آن ترک عقیقل(؟) گیسوی
در فروبستم و بـنشست و مَـی آوردم و نُـقل وانچه در مجلس ازو رنگ پدید آیـد و بـوی
باده گردان شد و او سرخوش و من خرّم، و نـه در میان من و او هـیچ کسـی جـز مـن و اوی
دست او ساقی و لب مـطرب و رخ مـعشوقه اوحــدی واله و آشــفته و زار از هــمه‌سوی
گــاه در گــردنم افــتاد چــو چـوگان زلفش گاه در پای وی افتاده مـنِ خسـته چـو گـوی
باده خورد و به زبـان مست شـد آن تـندنهاد مست بود [و] به درم رام شد آن عـربده‌جوی
بـاز کـردم ز هـم آن زلف دوتـا، تـار بـه تـار بـرگشودم ز هـم آن بـند قـبا، تـوی بـه تـوی
خانه خالی بُد و او عـاشق و مـن مست، دگـر نتوان گفت بَرو، هـرچـه تـو دانـی، مـی‌گوی

(دیوان ۴۱۴ غ ۸۵۲)

خوب بنگریم؛ کوچکترین قرینه‌ای (از صارِفه و معیِّنه) در شعر نیست که دلالت بر منظور یا محتوایی غیر اِروتیک، مثلاً عرفانی، داشته باشد. به راستی خواننده از کجا باید بداند که شاعرْ عارف است و قصد او بیان وصال عارفانه، همراه با جلب سرزنش خلق به جهت بیان این مطالب قبیح (در عرف جامعهٔ عصر) به شیوهٔ ملامتیان است؟ اگر شاعر را نشناسیم یا از عارف بودنش آگاهی نداشته باشیم (که این هـردو بسـیار محتمل است) آیا جز این است که آوردن زنی مست، به‌ویژه شوهردار، به خانه، باده خوردن و «آن کار دیگر» با او را فقط حمل بر زنای محصنه خواهیم کـرد؟ حـال بـد نیست بپرسم: این شعر، به همین صورت و معنی، به راستی چه فرقی در کلّ با مثنوی هزل‌آمیز ایرج میرزا (در ذمّ چادر در ایام چادردَران رضاشاهی) دارد؟ شعری از کفر ابلیس هم مشهورتر، با این آغاز:

در ایّامی کـه صـاف و سـاده بـودم دَم کـــریاس در اِســتاده بــودم
زنی بگذشت از آنجا با خِش و فِش مَـرا عِـرق النّسـا آمـد بـه جـنبش

(تحقیق در احوال و آثار ۷۷ به بعد)

... که زن را به هر تمهیدی از بیرون به خانه می‌آورد و الباقی قضایا. تفاوت دو شـعر فقط در برخی جزئیات است، که البته از نظر بحث ما فاقد اهمیت است. غرض این‌که به لحاظ قباحتْ فرقی ندارند (شاید حتی قبح قطعه شعر ایرج کمتر باشد زیرا ذکری از شوهر داشتن زن نشده است.) اما یک فرق مهم از دید بحث حاضر در سخن ایرج هست: این‌که حاوی کلیهٔ عناصر ضروری برای درک شعر است و خواننده هرگز آن را به معنایی جز همین که بیان شده است نمی‌گیرد، و از این حیث به هنجارهای شعر نو

نزدیک است. امّا نکتهٔ بس جالب توجه و شایان اهمیت در غزل اوحدی این است که از خود شعر هیچ معنایی بجز فسق و ارتکاب محرّمات چندگانه برنمی‌آید، لیکن به محض این‌که درمی‌یابیم سراینده عارف است به‌اصطلاح از این رو به آن‌رو می‌شویم و شروع می‌کنیم به تفسیر عرفانی کردن از غزل، آن هم صِرفاً با استفاده (یا سوءِ استفاده) از شخص شاعر. اصل مشکل نیز در اشعار فراوان از این دست همین است: شعر قائم به ذات نیست و جز به مدد اطلاعات برون‌شعری قابل درک و تفسیر نیست. در این مورد تصوّر نکنیم که مشکلْ تنها مربوط به ما و مثلاً برخاسته از فاصلهٔ چندقرنهٔ ما از زمان خلق شعر است، زیرا برای مخاطبان آن روزگار نیز به همین‌سان بوده، یعنی جز به‌مدد آگاهیهای بیرونی، قادر به درک محتوای آن نبوده‌اند. بسیاری از تکفیرها و تشنیعها که در تاریخ شعر ما در حق شاعران صورت گرفته ریشه در فقدان عناصر مذکور داشته است. به گمانم موافق باشید که این شکل تفسیرها گاه چه‌قدر مضحک و متکلّفانه است، چرا که مثلاً قبل از اطلاع از شخص شاعر، از قباحت موضوع، و پس از شناخت او، از فخامت معانی عارفانهٔ آن داد سخن می‌دهیم. این مشکلی است که حتی فرزانگان ما در تفسیر بسیاری از اشعار سعدی، حافظ و... دارند. امّا هرگز از یاد نبریم که همین ساختار، قطع نظر از دشواریهایش به‌ویژه برای امروزیان، چنان اوجهایی را از عمق و اعتلا و نغزی و پرمغزی به جهان بشری پیشکش کرده است که نظیری برای آن در ادبیات ملل مختلف نمی‌توان یافت، زیرا همین ساختار باعث آمده است تا شعر به مجموعه‌ای از عالی‌ترین و با معنی‌ترین امور و احوال انسانی و همزمانْ باریکترین روابط معنایی میان آحاد و اجزا و در عین حال به بافتی فشرده و سرشار از تصویرسازی، صنعتگری و ظرافتهای زبانی بدل گردد. در هر حال، در دو ساختار قدیم و جدید، توان و توانشِ (پُتانسیلِ) یکی در برابر تنگنا و ناگزیریِ دیگری است و به عکس.

به شباهت و اشتراک ساختار ویژهٔ شرقی با غربی در سده‌های میانه اشاره رفت، که این نیز دلیلی جز اشتراک فکری و عقیدتی با مردم غرب در روزگار چیرگی اندیشه و نهادهای دینی، عرفانی و اخلاقی نداشته است. مثالی را از شباهت شیوهٔ داستان‌پردازی میان این دو بزنم: دِکامرون (*Decameron*) اثر جووانی بوکاتچو، نویسندهٔ نامور ایتالیایی سدهٔ چهاردهم میلادی، مجموعه‌ای است از ده داستان به نثر با ساختار اپیزودیک همچون مجموعه‌های مشابه شرقی مثل هزار و یک شب یا منظومه‌ها و مجموعه‌های پیشگفته از ادب پارسی. خاستگاه فرهنگی آن اروپای سده‌های میانه

است. (نک. باکنر تراویک، تاریخ ادبیات جهان ۱، ۳۴۴ـ۳۴۷.) همچنین مجموعهٔ رمانسهای اسپانیولی در سدهٔ شانزدهم به‌نام پیکارِسک (Picaresque، نام نوعیِ این شیوهٔ داستان‌نویسی) نیز دارای چنین ساختاری است و ریشه در همان سده‌ها دارد. فراموش نکرده‌ایم که اندلس، گذشته از این‌که از حیث تمدّن و فرهنگْ عضوی از اروپای قرون وسطی بود، تا چه حد از همین لحاظ به شرق نزدیک است، به‌ویژه که در آن ایام خود از بلاد اسلام بود. بنابراین آیا وجود چنین ساختاری در آثار فرهنگی و ادبی آن سرزمین چیزی شگفت‌انگیز است؟ (نک. مصاحب، ذیل «پیکارسک» و: *A* Cuddon, *Dictionary of Literary Terms*.) مجموعهٔ منظوم سرودهای قهرمانی و حماسی معروف، نگاشته در سدهٔ ۱۲ م.، به‌نام شانسون دو ژست (*Chanson de geste*.) در شرح کارها و نبردهای نمایان شوالیه‌های آن عصر، که مشهورترین‌شان به‌نام رولان یکی از آنها را با عنوان *Chanson de Roland* به خود اختصاص داده، نیز اپیزودیک یعنی دارای همان ساختار است. (نک. تراویک، پیشین ۲۶۰ـ۲۶۴، و کادن، پیشین.)

دربارهٔ دلیل اصلی یعنی خاستگاه فکری و فرهنگی تنوّع در ساختار شرقی و ایرانی سخن رفت. امّا در این میان برخی علل و عوامل نیز وجود دارد که این تنوّع را تشدید می‌کند، از جمله خصلت یا عادت تنوّع‌طلبی نیاکان ما در شعر و ادب. آنان معمولاً از هر مطلب یا داستان دراز و به هم پیوسته‌ای زود ملول می‌شدند و درصدد تنوّع و تغییر مذاق می‌افتادند. با آن‌که هر داستان و سرگذشتی الزاماً می‌باید در درون خود دارای ژرف‌ساخت خطی باشد یعنی بر روی یک زنجیرهٔ پیوستهٔ زمانی حرکت کند، آنان دانسته یا نادانسته این خط ژرف‌ساختی را در مقاطعی قطع و با این کار آن را به مجموعه‌ای از ژرف‌ساختهای مألوف دایره‌ای یا دَوری بدل می‌کردند. حال، بر طبق همان قانون تأثیر متقابل روساخت و ژرف‌ساخت بر یکدیگر (مطابق نظریهٔ نوام چامسکی) آنچه پیشتر داخل در ژرف‌ساخت بود با این تکه‌تکه‌سازی به روساختهای متنوع تغییر می‌یابد، یعنی اثر به مجموعه‌ای از اپیزودها تبدیل می‌شود. نظیر همین دگرگونی را در شعر و جز آن نیز صورت می‌دادند تا تنوّع در عناصر روساختی آن، از جمله در مضامین ابیات، پدید آید. آری، پیشینیان ما به دلیل همین خوی، معمولاً خواندن حکایات و مجموعه‌های حکاییِ کوتاه را، با آن‌که بسیاری از جزئیات آنها مطابق شیوهٔ مرسوم گزینشْ حذف شده بود، بر مطالعهٔ داستانهای طویل و مملوّ از جزئیات ترجیح می‌نهادند. جالب توجه این‌که اغلب تغییرات سبکی در شعر پارسی در جهت تنوع‌بخشی پدید آمده است. به همین‌سان در نثر نیز تغییرات صرفی و

نحوی غالباً ریشه در همین تنوع‌دوستی دارد. تبدیل نثر سادهٔ سدهٔ چهارم و پنجم به نثر مصنوع و مزیّن دقیقاً ناشی از همین روحیّه است. این شیوه، نمونه‌ای است گویا برای بحث ما، و از جهتی گویاتر از شعر، زیرا در یک کلام عبارت است از ایجاد تغییراتی روساختی در ژرف‌ساختی که معمولاً ساده‌تر از شعر است، چنان‌که افراطی‌ترین آنها یعنی تاریخ وصّاف و درّهٔ نادره در حکم بیشترین استفاده از عناصر روساختی برای ژرف‌ساختی ساده و درخور نثر (مطالب تاریخی) است به گونه‌ای که حجم این مطالب را تا چندین برابر افزایش می‌دهد. بهره گیری از واژگانی وسیع، متنوع و برگزیده، انواع معترضه‌ها و مترادفهای کلمه‌ای، عبارتی و جمله‌ای، انواع صور خیال و صنایع بدیعی (حتی بیش از شعر)، امثال و اشعار پارسی و تازی، آیات و احادیث، حکایات و... همه و همه عناصری روساختی‌اند و در مجموع نشان‌دهندهٔ روحیهٔ تنوع‌جویی و ساده گریزی گذشتگان، و اینها همگی نقطهٔ مقابل نثرِ غالباً ساده، سرراست و شفافی است که مثلاً در رُمان، نمایشنامه، مقالات و کتابهای علمی جدید به کار می رود، همچنان‌که در دورهٔ جدید، چنین نثرهای ساده و هموارى تنها هنگامی مجال ظهور یافت که آن عادت تنوّع‌طلبی و دشوارپسندی و هنرنمایی در نثر در برابر ضرورت استفاده از شیوه‌های ساده (همچون نثرهای نخستینهٔ پارسی) برای تسریع در تفهیم و تفاهم رنگ باخت، که قضارا تفکّر غربیان دربارهٔ نثر و ساختار آن نیز بر روی نسلهای جدیدتر تأثیرگذار بود، اگرچه در این باره نیز به‌طور کلّی تأثیر محتوای اندیشه، بینش و جهان‌نگری بر شکلها امری انکارناپذیر است. در مورد عادت به تنوّع، به‌یاد آوریم که حتی در این اواخر پدران و آموزگاران ما در تعلیم انشا به ما غالباً ما را ترغیب به ایجاد همان تنوعات روساختی برای محتوی و روساختی اصلاً ساده و معمولی می‌کردند، یعنی همان چیزی که صورت گزافهٔ آن به نثر مزیّن و سرشار از آرایه و پیرایه و چه بسا قدرتنمایی و فضلفروشی می‌انجامد.

در این میان از این نگذریم که موضوع اصلی سخن ما، خواجهٔ شیراز، تا چه حد در اختیار شیوهٔ تنوعهای مضمونی (روساختی) از همین خوی و خصلت گوناگون‌پسند هم‌میهنانش با زیرکی هرچه تمام‌تر سود جست، یا به اصطلاح با به دست داشتن رگ خواب آنان، مجموعه‌ای از تنوّعاتی را که پیشینیان او در قوالب مختلف شعری و نثری به کار می‌گرفتند یکجا در سرودن غزل به کار آورد؛ تنوّعی کیهانی در مضامینی از هر چیز و هر کس و هر رویداد در مجموعهٔ غزلها، و تنوّعی تا سرحدّ امکان در درون هر غزل. او چنین کرد تا دستانش در بیان هرآنچه دوست دارد و دیگر شاعران

از ادای آنها در غزل کمابیش می‌پرهیختند باز باشد و با ایجاد یکچنین چرخشهای موضوعی در هر غزل، آن را از تکرار ملال‌آور موضوعاتی معدود و محدود و معهود نجات دهد و بدین‌سان مردم میهنش را، که پرنده‌وار دوستدار طیران و جولان از شاخی به شاخی دیگرند، از این لذّت سیراب سازد تا بنشینند و با شعر او تماشای تمامت آفاق و انفس کنند، تا یک دم احساس خستگی نکنند، تا با آن برای نخستین‌بار در متون ادب پارسی فال بگیرند، و مهمتر از همه: خود او بتواند در لحظه لحظهٔ حیات، گوشه گوشهٔ اندیشه و احساس، و یک‌یک آمال و آرمانهاشان حضور داشته باشد. این اگرچه ریشه در همان حس تنوّع‌طلبی دارد، لیکن وقتی چنین ابعادی یافت دیگر توقفی در این مرزها ندارد بلکه خود به فرهنگ‌بخشی و فرهنگ‌پروری و حتی دوران‌سازی می‌انجامد، اگرچه باز همین نیز جز به مدد شناخت کامل از امکانات و توانشهای عظیم همین ساختار ویژه ممکن نخواهد بود. در یک کلام می‌توان گفت: آن تنوّع شگفت‌انگیزی که سنایی و عطار و مولانا در تمثیلها و نمادسازیهاشان پدید آوردند، و سعدی با مجموعهٔ بس متنوّع آثارش در شعر و نثر به چنان خواست و پسندی پاسخ گفت، حافظ در غزل ریخت و بر آن نیز از جهاتی افزود.

مطلبی دیگر هم دربارهٔ عوامل شدّت‌بخشنده به تنوّعات روساختی گفتنی است: در سنت ادبی ما (همچون ادب تازی) شعر تا حدود بسیاری جور نثر را هم می‌کشیده و بار آن را نیز بر دوش داشته است. شاعران به جای آنکه رسالات یا مقالاتی دربارهٔ اندیشه‌های فلسفی، کلامی، دینی، عرفانی، اخلاقی، علمی و غیرهٔ خود بنویسند یا سرگذشت و زندگینامه به هر صورتی مثلاً ثبت یادداشتهای روزانه (به شیوهٔ غربیان) بپردازند، همه چیز خود را از افکار و اطلاعات مربوط به علایق و سلایق و سوانح زندگی خود در شعر بیان داشته‌اند. پیداست که سنن شعری عرب هم در این باب تأثیرات خاص خود را بر شعر پارسی داشته است، اما این‌گونه شباهتها یا تأثیر و تأثّرها، هرقدر هم که باشد، امری فرعی است زیرا این هردو شعر در نهایت زاده و پروردهٔ اصلی است که همان ساختار فراگیر و همه‌سویهٔ شرقی است که گفته آمد، و خواجه هم بیشترین و بهترین بهره‌گیری را از امکانات و توانشهای آن کرد. امّا ممکن است بپرسید: مگر این همان ساختار دیرین در دوران دراز و سده‌های آزگار نیست؟ پس چرا پیشتر از آن در غزل چنین بهره‌ای گرفته نشده بود؟ درست است و دیدیم که تمامی آثار شعری گذشته بر مدار آن شکل یافته است، اما دو گونه پاسخ به آن می‌توان داد: یکی این‌که نقش زمان و تاریخ را نباید در رویدادها و دگرگونیهای ادبی از یاد برد

(چنان‌که بحثی تاریخی دربارهٔ چگونگی رشد و تشدید تنوع مضمونی در غزل، درپی همین مطلب خواهد آمد). دیگر این‌که یکچنین بهره‌گیری عالی و هنرمندانه‌ای از امکانات بالقوّهٔ این ساختار، نیازمند همان چیزی است که این نگارنده پیشتر به آن پرداخت (در ذیل عنوان «فکر معقول بفرما») یعنی یک اندیشهٔ شاعرانهٔ (دایانویای) بی‌اندازه نیرومند در خواجه، که در نحوهٔ بهره‌کشی از این ساختار، به‌ویژه از امکاناتی که از جهت فراوانیِ گزینه‌های گوناگونِ روساختی در اختیار شاعر قرار می‌دهد، به یاری او آمد، چنان‌که جلوه‌هایی را از آن دیدیم و در بخش حاضر بسی بیشتر هم خواهیم دید.

و امّا در بحثهای ساختاری و سبکی از شعر حافظ در سالهای اخیر، برخی پژوهندگان از اصطلاحاتی مثل «پاشان» برای توصیف غزل خواجه سود جسته‌اند. این واژه اگرچه شاید گویای یک جنبه از گوناگونی مضامین در هر غزل او باشد، لیکن از آنجا که به نوعی افادهٔ درهم‌ریختگی یا پراگندگی می‌کند (که من، چنان‌که خواهید دید، چنین باوری ندارم) ترجیح می‌دهم از «تنوّع» یا «گوناگونی» و امثال اینها در خصوص مضامین او بهره بگیرم. همچنین برای ساختار مقابل آن (مثلاً در غزل سعدی) واژهٔ «تک‌مضمونی» را گهگاه می‌آورند، که آن را نیز گویا و رسا نمی‌دانم و به جای آن «تک‌محوری» را مناسبتر می‌انگارم، زیرا در غزلهای سعدی یا سعدی‌وار، هر بیت مسلّماً دارای مضمون خاص خود و کلّ غزل طبعاً حاوی مضامین گوناگون است امّا محور هر شعر غالباً یکی است، مثلاً عشق، وصف طبیعت، جمال و غیره. اگر هم در جایی یا در زمانی «تک‌مضمونی» گفته‌ام در اینجا استدراک می‌کنم که منظور همان «تک‌محوری» بوده است و بس.

* * *

پیشینهٔ نگرش و نگارش دربارهٔ ساختار شعر و سنجش شعر قدیم و جدید ایران از نوشته‌های نیمایوشیج فراتر نمی‌رود. او جای جای در نامه‌ها و دیگر نوشته‌هایش پاره‌ای تأمّلات و ملاحظات خود را در این باره، البته نه به صورتی علمی و نظام‌مند، مطرح کرد (که نمونه‌ای کوتاه از آن ذکر شد.) رضا براهنی، منتقد مشهور و پیشرو، در نوشته‌ای کوتاه امّا چالشگرانه (با جانبداری از ساختار شعر جدید) آغازگر بحث و سنجش در این باب شد، و از جمله نوشت: شعر گذشتهٔ فارسی شعر «آن بیت را تکرار بفرمایید» است و بدین‌سان و با این لحن طنزآمیز موضوع استقلال بیت را در شعر

کلاسیک و در برابر، پیوستگی ساختاری را در شعر نیما به بعد، به میان کشید. («شکل خوب و شکل بد در شعر امروز»، فردوسی، ش ۸۴۶؛ نیز همان مقاله در: طلا در مس، چ ۳، تهران: زمان، ۱۳۵۸، ص ۲۲۶ـ۲۲۷) شفیعی کدکنی به بررسی عالمانه‌ای پیرامون تأثیر سنّت شعر عَرَب بر پارسی دست زد. (موسیقی شعر، چ ۱، تهران: توس، ۱۳۵۸، ۱۴۰ـ۱۶۵، ذیل عنوان «استقلال ابیات و نقد آن») اما بحثهای جدی‌تر دربارهٔ ساختار، قضارا به تبع حافظ، همچون «چراغ خلوتیان» درگرفت. بهاءالدین خرّمشاهی با بحثی ساختاری با بررسی ساختار سوره‌های قرآن، همراه با نقل نظریات قرآن‌پژوهان، نتیجه‌ای کلّی گرفت: «نگارنده، با توجّه به تاریخ تحوّل غزل فارسی که تا سعدی یک سیر دارد و از حافظ سیرت و سانی دیگر، و انقلابی که به قول آربری حافظ در غزل ایجاد کرده و وحدت مضمونی و معنایی آن را دیگرگون کرده است [...] این امر را محتمل و بلکه محتوم می‌داند که شکل و شیوهٔ غزل حافظ متأثر از صورت و ساختمان سوره‌های قرآن باشد.» (ذهن و زبان حافظ، چ ۱، تهران: نشر نو، ۱۳۶۱، ۲۶؛ کلّ مقاله: «اسلوب هنری حافظ و قرآن» ۵ـ۲۶) و اما روشنگرترین و راهگشاترین بررسی در این باره از علی‌محمد حق‌شناس بود (که در چند صفحه قبل بدان بازبرد دادم.) این مقاله نقدی بود بر همین کتاب. نویسنده، در ضمن تأیید پیشگامی خرّمشاهی در بحثهای ساختاری دربارهٔ حافظ، نتیجه گرفت که ایشان به لوازم و روشهای ساختارگرایی مجهّز نبوده‌اند، و آنگاه خود به بحث بر مبنای شیوه‌ها و مصطلحات مکتب ساختگرایی پرداخت و مدلّل داشت که نه‌تنها ساختار شعر حافظ در کلیت خود منبعث از ساختار سور قرآن کریم نبوده بلکه این هردو داخل در مقولهٔ ساختار آثار فرهنگی مشرق‌زمین‌اند، و آنگاه با توضیح دقیق ساختار شرقی و غربی و سنجش این دو و ذکر مصادیق و مثالهایی از جلوه‌های تمدّن و تفکّر و فرهنگ و ادب هردو و خاستگاههای فرهنگی و اعتقادی هرکدام، ساختار شعر حافظ را تبیین کرد.

همچنین از آنجا که جناب خرّمشاهی در همان مقاله از همان کتابْ تنوع مضامین در درون یک غزل را فقط به حافظ منتسب داشته بودند، نگارندهٔ این سطور مقاله‌ای نسبتاً مفصل نوشت و در آن با پژوهشی در متون غزلی نتیجه گرفت که تنوع یاد شده از حافظ آغاز نشده بلکه از همان آغاز روایی قالب غزل یعنی از سدهٔ ششم به بعد به صورت آزمونهای گهگاهی یا جسته و گریخته دیده می‌شود. آنگاه نمونه‌هایی از غزل چندین شاعر را برای اثبات امر ارائه کرد، اگرچه به صراحت اقرار داشت که: «تنوّع و

یا گسسته‌نمایی مضامین غزلِ هیچ‌یک از شاعران قبل و معاصر حافظ، چه از لحاظ کمّیّت و چه کیفیت به پای سخن خواجه نمی‌رسد.» («بحثی در ساختار غزل فارسی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ش چهارم، س بیست و هفتم، زمستان ۱۳۷۳، ص ۶۲۱ـ۶۴۴؛ نتیجه‌گیری مذکور، ص ۶۲۵) آقای خرّمشاهی به تصوّر این‌که من قصد تخطئهٔ ایشان را داشته‌ام (که نداشتم و غرض نه تخطئه که تکمیل مطلب بود) با مبلغی طعن و تسخر و شعار به سائقه و ذائقهٔ رسانه‌پسند به پاسخ، آن هم «در سه جمله» برخاستند، ضمن این‌که آن‌قدر حوصله هم به خرج ندادند که نشانی و حتی عنوان مقالهٔ مرا ذکر کنند و تنها نوشتند فلانی «کوشش کرد تا خلاف مدّعای مرا ثابت کند.» (حافظ حافظهٔ ماست ۱۲۷ـ ۱۲۸) البته من خود نشانی مقاله را دادم تا خوانندگان در صورت تمایلْ خود در این باره داوری کنند. باری، مقالهٔ ناقابل حقیر به هر حال و بلاتشبیه مطلبی علمی بود و پاسخی درخور آن نیز می‌خواست، حتی اگر بر خطا می‌بود. امّا آیا تصوّر این حافظ‌پژوه برجسته و پرکار از دگرگونیهای ادبی و سبکی این است که فردی چون حافظ، یکباره و بدون هیچ عقبه و پیشینه‌ای، در یک لحظه خوش کرده با شیوهٔ تنوّع مضمونی سخن بگوید؟ کدام سبک و اسلوب (هرچند ما معمولاً فردی خاص را به‌عنوان تکامل‌دهنده یا تشخّص‌بخشنده به آن می‌پذیریم) به این صورت دفعی و ناگهانی پدید آمده است تا این مورد تالی آن باشد؟ لیکن اگر ایشان تصدیق می‌کنند که هر چیزی، و از جمله همین شیوه، در عالم ادب دارای طلایه و طلیعه یا زمینه‌ای اوّلیّه است مراد من هم از آن مقاله بیان همینها بود. خواهید دید که در اینجا نیز بحثی در همین باره همراه با یافته‌ها و شواهد جدید خواهد آمد، که امیدوارم هرگونه تردیدی را بزداید. به گفتهٔ نیما: حرف خود را بگیریم دنبال.

دیدیم که غزل حافظ هم دارای همان ساختار شرقی مبتنی بر استقلال نسبی اجزا و ابیات است، و مثلاً با غزل سعدی، با همهٔ تفاوتهای مهم سبکی، از جهت ساختار کلّی همسان است، اگرچه غزل شیخ از حیث تنوّع مضامین درونْ‌شعری قابل مقایسه با غزل خواجه نیست. نکتهٔ مهم این است که درست همین ساختار کلّی است که امکان ایجاد تنوعات گوناگون از جمله تنوّع در مضامین را به اندازهٔ دلخواه شاعر، و البته تا حدّی که شعر دوچار پریشیدگی نشود، می‌دهد. اما وجود این‌گونه تنوّعات روساختی، برخلاف پندار مخالفان خارجی و داخلیِ این ساختار، به هیچ روی بدین معنی نیست که شعر قدیم و از جمله غزل پارسی نمی‌تواند دارای وحدت و تمامیت

باشد. آنان که معتقد به عدم انسجام و وحدت در شعر گذشته‌اند به گمان من ساختار متنوع را با وحدت خلط و خبط کرده‌اند، چون همچنان‌که گفته شد هریک از دو ساختار شرقی و غربی می‌تواند برای خود برخوردار از تمامیت باشد (یا نباشد)، اگرچه شکل یا نوع تمامیتْ متفاوت است. می‌دانیم که در مورد شعر، سه اصل مطلق و جهان‌شمول یا همه‌جایی و همه‌گاهی وجود دارد که مبنا و مبداءِ داوری در باب شعر است، چنان‌که هرگونه مِلاک و معیار دیگری از جهت اهمیت و اعتبار نسبت به آن سه، فرعی و ثانوی خواهد بود: وحدت و تمامیت integritas = یکپارچگی عناصر محتوایی و شکلی در حول اندیشه یا انگیزهٔ اصلیِ اثر؛ هماهنگی و تناسب و تعادل consonantia؛ درخشش و تابندگی claritas که مراد از آن نه وضوح بلکه نوعی جلا، روشنی و شفافیت سِحرگون است و عاری بودن شعر از ابهام و تعقید عمدی hermetism. (هوف، گفتاری دربارهٔ نقد ۲۹ـ۳۱) حال اگر شعر قدیم ما به قول آن حضرات غربی فاقد اصل اولیٰ و اهمّ تمامیت بود (همچنان‌که نمونه‌هایی از این نگرش از آربری و نولدکه در مقدّمهٔ مقال نقل شد) می‌بایست اکثر آثار شعریِ پارسی را در انواع و قوالب مختلف به این عذر به دور می‌ریختیم و یا دست بالا در خصوص آنها به ارزشهایی از مقولهٔ پاره‌متن (موضعی و موردی) بسنده می‌کردیم. آیا کار چنین خطایی (بدون تعارف دربارهٔ بزرگان شعر این سرزمین) به همین جا کشیده نمی‌شود؟ منشاءِ این اشتباه چیزی جز داوری بر مبنای عادت به ساختار شعر غربی و تمامیت را منحصر به همین ساختار پنداشتن نیست. حق آن است که آن گروه از عادتمندان به شعر غرب که چنین نظری در باب شعر قدیم، از جمله غزل، ابراز می‌دارند اساساً تمامیتی را جز در ساختار مألوف خود نمی‌شناسند یا به رسمیت نمی‌شناسند. اگر این نظر درست بود لازم می‌آمد که مثلاً قریب نیمی از کلّ غزلهای حافظ را که دارای تنوع مضامین‌اند عاری از یکپارچگی بدانیم، که بی‌شک سخنی سخیف است. این نگارنده در جایی دیگر در مورد غزلیات سعدی با تجزیه و تحلیل نمونه‌های متعدد نشان داد که غزل او تا چه حد از تمامیت، سنجیدگی ساختار و دقت طرّاحی (به خلاف گفتهٔ آربری که آن را «پراگنده‌گویی» خوانده) برخوردار است. (نک. سعدی در غزل ۱۱۳ـ۱۴۳.) در دفتر حاضر نیز از همین دیدگاه، و بسی مفصّلتر و دقیقتر، دربارهٔ غزل حافظ سخن خواهم گفت، و مضافاً با دقتی بیشتر در ضمن شرح و تحلیل غزلها تمامیت را در شعر او پیش چشم خوانندگان خواهم گذارد. امّا همین‌جا و پیشاپیش بگوییم: گذشته از اشتراک غزل حافظ با دیگر غزلهای پارسی از حیث کلیت ساختار

یاد شده، این غزلها از نظر نحوهٔ تشکل و نظام مضامین در درون شعر به قدری متنوّع‌اند که هرگز حکم کلّی در خصوص آنها نمی‌توان کرد بلکه بستگی به مورد و چگونگی آن دارد. این عقیده، خلاف آن نظریه‌ای است که کمتر خطّ و ربطی میان ابیات غزل او قایل است. آری، پیوند ابیات غزل خواجه مثل «پیوند عمر» بسته به مویی است، ولی مویی که هرگز بریده نمی‌شود. این قولی است که جملگی بر آن‌اند و می‌دانم که کلّی‌گویی است (که دوست نمی‌دارم.) مهم نشان دادن این مویهاست و این‌که چرا بریده نمی‌شوند، اگرچه کاری آسان نیست، باری «به قدر وسع بکوشم». در هر حال، تنوّع مضامین چیزی است و پراگندگی چیزی دیگر. تنوّع درون‌شعری، هر قدر هم زیاد باشد، مادام که شعرْ آن کانون مذکور را از کف نداده باشد، سبب پراگندگی و گسستگی نخواهد شد، همچنان‌که هر قدر بر شعاعهای دایره بیفزایند همان دایره است. مهم این است که مضمون از دایره بیرون نیفتد، چون فقط در این صورت است که تناقض یا تشتّت محتوایی یا ژرف‌ساختی و لاجرم عدم تمامیت و وحدت پدید می‌آید، و نه صرفاً با تنوع در عناصر شکلی یا روساختی. البته غزل حافظ، به شهادت تاریخ شعر، آخرین حدّی از تنوع است که می‌توان تمامیت شعری و پیوستگی اندیشه را در آن حفظ کرد. پل صراط است؛ یک طرف آن بهشت سخن خواجه است ولی اندکی فراتر رفتن همان و عدم انسجامی که برخی غزلیات هندی‌سرایان بدان گرفتار آمد همان. (البته این‌که گفتم «برخی»، باز خلاف کلّی‌گوییهای رایج است که کلّ غزل مکتب هندی را گسسته فرامی‌نماید. دایم هم آن را تکرار می‌کنند، ترجیع‌وار، بی‌تفکری و تفکیکی؛ آنچنان را آنچنان‌تر کرده‌اند.)

و امّا پیشینهٔ تنوّع مضمونی در غزل؛ از دید این نگارنده اساساً سیر طبیعی غزل پارسی از غزل تک‌محور به سمت تنوّع مضامین و به‌طور کلی تنوّعات روساختی بوده است، که از همان حدود سدهٔ ششم، یعنی آغاز رشد و رواج غزل، در فرایندی آرام و تدریجی تا غزل حافظ و پس از آن ادامه یافته است. (محلّ اختلاف نظر این کمترین با جناب خرّمشاهی در بحث پیشگفته نیز همین است.) پیداست که شاعران نیز از تکرار و یکنواختی مضامینْ دیر یا زود ملول می‌شدند و دست به تنوعاتی از راههای گوناگون در غزل و از جمله مضامین آن می‌زدند. این تنوع به‌طور کلّی تا سدهٔ هفتم سیری بطئ دارد. وانگهی، چنان نیست که همهٔ غزلسرایان به جریان این تنوّع پیوسته باشند یعنی کسانی هم هستند که همچنان غزل تک‌محور را می‌پسندند و می‌سرایند. مثلاً سعدی از همین زمره است، حال آن‌که مولانا بیش از دیگر غزلسرایان

تا روزگار خود سعی در خلق غزل چندمحوری داشته است. در سدهٔ هشتم هم تنوعی کم یا بیش در غزل اِعمال می‌شود اما در نیمهٔ دوم آن حافظ تمامی این تجارب را یکجا جمع می‌آورد، هم کمیت یعنی شمار موارد تنوع را افزایش می‌دهد و هم کیفیت آن را شدّتی چشمگیر می‌بخشد، تا آنجا که تنوع مضامین را به صورت یک شاخصهٔ مشخّص سبکی برای خود اختیار می‌کند. گفتنی است که همین شیوه، که در غزل او به گونه‌ای دلنشین و دلکش جلوه دارد بعدها به‌ویژه در سبک هندی به صورت مفرط و گاه به شکل گسیختگی رشتهٔ مضامین و خروج آنها از دایرهٔ ژرف‌ساختیِ پیشگفته درمی‌آید. هم از این روی و رهگذر است که تنوّع حافظ‌وار، بعدها گهگاه به تناقض‌گویی هندی‌گونه بدل می‌گردد. دلیل عمدهٔ آن نیز: شاعر هندی‌گوی گاهی آنچنان غرق و محو در آرایش و پیچش سخن و تمهید صنایع و به‌طور کلّی عناصر شکلی و روساختی می‌شود که فراموش می‌کند در شعرْ چیزی هم از مقولهٔ اصل مطلق و تخطی‌ناپذیر وحدت وجود دارد و این‌که شاعر اگر بخواهد اثرش چونان یک پدیدار هنری نگریسته شود نخست باید برادری (استواری و بسامانی اندیشهٔ بنیادین) را اثبات و آنگاه دعوی ارث (این یا آن ارزش اثر) کند. فرق فارق حافظ و هندی‌سرایان در همین است. البته نمی‌توان گفت که اینان از این اصل بدیهی بی‌خبر بودند بلکه گاهی در عملْ رشتهٔ سخن به قراری که گفتیم از دستشان به در می‌شد و شعرشان شباهت به «از هر دری سخنی» پیدا می‌کرد. نمونه‌ای از برترین آنان (اگرچه او را یکی از پنج غزلسرای برتر در تاریخ سخن پارسی می‌دانم) می‌آورم تا ضمناً حدود و ثغور معقول و مقبول تنوع مضمونی را هم نشان داده باشم. صائب غزلی دارد بی‌گمان با اندیشهٔ عرفانی:

ای دفتر حسن ترا فهرست خطّ و خالها | تفصیلها پنهان شده در پردهٔ اجمالها
آتش‌فروز قهر تو، آیینه‌دار لطف تو | هم مغرب ادبارها، هم مشرق اقبالها
پیشانی عفو ترا پرچین نسازد جرم ما | آیینه کی برهم خورد از زشتی تمثالها...؟

(دیوان ۱، ۴۱۰ غ ۸۴۳)

آنگاه در میانهٔ یکچنین عارفانه‌سرایی، یکباره بیتی می‌آید با مضمون گلایه از چرخ از بابت کم دادن روزی به ما:

هر شب کواکب کم کنند از روزی ما پاره‌ای | هر روز گردد تنگتر سوراخ این غربالها

این تناقض مسلّم با اندیشهٔ عرفانی، به‌ویژه با توکل و تسلیمی که در همین غزل نیز بازتاب یافته است، دارد، چنان‌که خود او در غزلی دیگر می‌گوید:

غم روزی و توکّل نشود با هم جمع　　　بستن توشه درین ره به کمر زنّار است
(همان ۲، ۷۲۱ غ ۱۴۵۰)

آیا در شعر عرفانی به معنای اصیل کلمه (و نه در عرفان مقلدانه و مضمون‌اندیشانهٔ شعر هندی) دیده‌اید که سراینده سخن از قلّت معیشت بگوید؟ مگر مولانا نمی‌گوید گله از کمبود رزق در حکم کفر و گستاخی در پیشگاه مُقسّم رزق است؟ مگر نه عارف همواره باورمند به چنین اصلی است؟:

چونک قسّام اوست، کفر آمد گله　　　صبر باید، صبر، مفتاحُ الصّله
(مثنوی ۵، ۱۵۰ ب ۲۳۵۸)

تناقض دیگر این‌که: وقتی در ابیات بالا همه چیز را در دست قدرت حق می‌داند چگونه فعل را به کواکب نسبت می‌دهد؟ آیا تناقضی از این دست، و گسیختگی اندیشه‌ای از این شمار را در شعر حافظ دیده‌اید؟ و اما غزل قبل از سدهٔ ششم تک‌محوری بود و حول مضامین عاشقانه سروده می‌شد. از اواخر سدهٔ پنجم و اوایل ششم، نخست مدح به غزل راه یافت (چنان‌که در ادامه به آن خواهم پرداخت) و این بدان معنی است که غزل برای نخستین بار دارای دو محور یعنی عشق و مدح گردید.

تنوع مضامین را در غزل بدواً می‌توان به تنوّع برونْ‌شعری یا بین‌شعری (در غزلهای مختلف) و درونْ‌شعری (درون یک غزل) تقسیم کرد و اوّلی را مقدّمهٔ دومی انگاشت، زیرا تنوّع قاعدتاً و منطقاً می‌باید ابتدا در حیطهٔ کلّ مضامین غزلی پدید آید و آنگاه همین مضامین گوناگون در فرایند بعدی به درون یک غزل واحد نیز تسرّی یابد تا غزل به سمت چندگانگی مضامین پیش برود. از همان حدود زمانی به بعد، عشق عرفانی هم وارد غزل شد تا شماری از غزلها را در کنار عشق بشری تشکیل دهد. به زودی موضوعاتی چون وصف طبیعت و مظاهر گوناگون آن به غزل افزوده شد. عشق عرفانی در درون خود تنوعاتی به صورت مضامین قلندرانه، رندانه، مغانه و خراباتی یافت. در خلال سدهٔ ششم، دامنهٔ تنوّع به آنجا رسید که مفاخره و خودستایی، ذم حاسدان یا خصمان و هزل (که تا آن هنگام بیشتر در قصیده و قطعه به کار می‌رفت) به غزل رخنه کرد. سرودن غزل از زبان شخص دیگر یعنی حضرت حق و ابلیس نیز (که در جای خود ذکر شد) پدیدار گشت تا در سدهٔ هفتم افزایش یابد. با این اوصاف نمی‌توان انتظار داشت که این معانی گوناگونْ همواره حدّ و مرز خود را در غزلهای جداگانه حفظ کنند و شاعران تنوع‌طلب درصدد آمیختن آنها به یکدیگر در یک غزل برنیایند. این‌که گفتم سیر طبیعی غزل به سمت تنوع است از همین شمار و

به همین قرار بود، چنان‌که تجربهٔ نخستین غزلسرایان یعنی سنایی، انوری و خاقانی شاهدی بر این مدّعاست. اکنون به نمونه‌هایی از کوشش و آزمون شاعران در جهت ایجاد تنوّع در مضامین غزل از آغاز روایی این قالب به بعد بنگریم، گو این‌که ممکن است این‌گونه تنوّع‌بخشی‌ها چندان به چشم ما، که به سطوح بالاتر و آشکارتر آن در شعر خواجه خو کرده‌ایم، نیاید. امّا اگر شما نیز چون من این فکر غیرعلمی را نمی‌پذیرید که دگرگونیهای سبکی به ناگهان و از کتم و کمون غیب مثلاً از گریبان خواجهٔ سدهٔ هشتمی سر به‌در می‌آورد لاجرم باید ببینید که فرایند چندگانگی مضمون از کجا آغاز و چگونه ادامه یافته است. برای رعایت اختصار می‌کوشم تا از اشعار مورد نظر هرچه کمتر نقل و آنها را هرچه کوتاهتر توضیح کنم؛ بنابراین، برای اطمینان از صحت این عرایض می‌توانید به متن کامل اشعار ارجاعی نیز رجوع کنید.

سنایی:

ساقیا، دانی که مخموریم، درده جام را — ساعتی آرام ده این عمر بی‌آرام را...

تا آنجا که:

قالب فرزند آدم آز را منزل شده‌ست — انده پیشی و بیشی تیره کرد ایام را
نه بهشت از ما تهی گردد، نه دوزخ پر شود — ساقیا، درده شراب ارغوانی‌فام را
قیل و قال بایزید و کرخی و شبلی چه سود؟ — کار کار خویش دان، اندرنورد این نام را...

(دیوان ۷۹۷ غ ۱۱)

از چهار مضمون گوناگون سخن گفت: طلب باده، آزمندی آدمی، فراغ از زهد و سودای بهشت و دوزخ، و سرانجام توصیه به ترک نام (تعینات بی‌اعتبار).

پر کن، صنما، هلا، قنینه — زان آب حیات راستینه
زان می که چو از خم سفالین — تحویل کند در آبگینه،
حاجی به شعاع او به شب در — تا مکّه ببیند از مدینه...

و آنگاه:

گر نفس تو در ره خداوند — چون خوک و چو خرس شد سمینه،
گر زان که شوی ز نصرت حق — مانندهٔ نوح در سفینه...

(همان ۱۰۱۲ غ ۳۵۹)

دیدیم که ابیاتی به سنّت خمریّه و به شیوهٔ مقدّمات قصاید می‌گوید، پس آنگاه به اصل مقصود یعنی عرفان و حکمت می‌پردازد، که دو محور مختلف را تشکیل می‌دهد. (این ساختار مضمونی همان است که در بحث از الگوهای غزل حافظ در

فقرهٔ ۳ مربوط به غزل ۳ خواهد آمد و شبیه قصیدهٔ کوتاه است.)

خاقانی تنوع بیشتری در غزل، چه کمّی و چه کیفی، پدید می‌آورد. او اساساً روحیه‌ای تنوع‌طلب دارد. بنگریم که تا چه حد مضامین مختلف را در یک جا گرد می‌آورد:

۱ دلبر آن به که کسش نشناسد — نوبر آن به که خسش نشناسد
۲ ماه سی‌روزه به از چارده‌شب — که نه سگ، نه عسسش نشناسد
۳ مست به عاشق و پوشیده چنانک — کس خمار هوسش نشناسد
۴ دل هم از درد به حالی به از آنک — هر طبیبی مجسش نشناسد
۵ بخ بخ آن بُختی سرمست که کس — های و هوی جرسش نشناسد
۶ کو سواری که شود کشتهٔ عشق — عقل داغ فرسش نشناسد؟...
۷ عشق را مرغ هوایی باید — کاین هواگون قفسش نشناسد
۸ استخوانی طلبد جان همای — که به صحرا مگسش نشناسد
۹ آسمان هرکه بزاید، بکشد — زان که فریادرسش نشناسد
۱۰ روستم بین، که به خونریز پسر — کند آهنگ و پسش نشناسد
۱۱ خوش نفس دارد خاقانی، لیک — چرخ قدر نفسش نشناسد

(دیوان ۶۰۲ـ۶۰۳)

خاقانی شاعری صورتگرا (فُرمالیست) است و یک ژرف‌ساخت یا محتوای واحد را به کمک عناصر روساختی یا شکلیِ متنوع به گونه‌ای بیان می‌کند که در نظر اوّل کاملاً مختلف جلوه می‌کند (دوست او نظامی نیز دقیقاً هم‌سلیقهٔ اوست.) دو بیت نخست می‌گوید معشوق باید پوشیده باشد، امّا ابیات ۳ تا ۸ بیان این است که عاشق باید مستور، بی‌های و هوی و با درد خود تنها بماند، و این در حالی است که هر بیتْ صورت و حال و هوایی خاص خود دارد. بیتهای ۹ و ۱۰ گرچه به هم مرتبط و بیانگر کین‌توزی چرخ غدّار با آدمی است ولی این دو هیچ‌گونه ارتباطی با دو گروهبندی مضمونیِ یاد شده ندارد، و بیت آخر هم تخلص با مضمون خودستایی است و متفاوت با تمامی مضامین قبلی. نظری به ردیف و قافیه نشان می‌دهد که شاعر تا آنجا که در چنتهٔ قافیه بوده مضمون ساخته و مجموعهٔ مضامین را مثل دانه‌های جدای تسبیح روی نخ قافیه به تکلف ردیف کرده است.

خون ریزی و نندیشی، عیّار چنین خوشتر — دل دزدی و نگْریزی، طرّار چنین خوشتر
زان غمزهٔ دودافکن، آتش‌فکنی در من — هم دل شکنی هم تن، دلدار چنین خوشتر...

خاقانی و جان‌افشان، بـر خـاک درِ جـانان | کز عاشق صوفی‌جان، ایثار چنین خـوشتر
خاقان مـلک اعـظم، شـروانشـه عـیسی‌دَم | می زنده کند عالم، کردار چنین خـوشتر...
ایــن درّ دری بـــالله، از کـوکب دُرّی بــه | کرده‌ست عطارد زه، گفتار چـنین خـوشتر

(همان ۶۱۸_۶۱۹)

در این غزل چند مضمون کاملاً متنوع تغزل، عرفان، مدح ممدوح و خودستایی را به کار گرفته است. در حقیقت، نخستین غزلسرایان از آن روی که در اصل قـصیده‌گـو بودند ساختار متنوع قصیده را در غزل نیز وارد کردند.

در سدهٔ هفتم که غزل به اوج کمّی و کیفی خود می‌رسد وارد فضایی خاص از اسالیب و معانی مندرج در آن می‌شویم.

ادیب بزرگ زنده‌یاد، امیری فیروزکوهی، ضمن این‌که دربارهٔ مطالب کتاب ذهن و زبان حافظ نظر جناب خرّمشاهی را در خصوص اقتباس حافظ از قرآن نپسندیدند و آن را توجیهات و گمان غلط، و کتاب را اوج انگاره‌های حافظ‌پنداری خـوانـدند، دربـارهٔ استقلال ابیات و چندگانگی مضامین غزل حافظ نظری ابراز داشتند که در کل با عقیدهٔ این کمترین همسان است: «غزل از قرن هفتم به بعد از صورت اولی خود یعنی معانی عشقی منسلخ شد و در واقع وضع ثانوی یافت و قابل شد برای تفنّن شاعر به انـواع معانی و مضامین مختلف، و هر بیت آن مقصور به یک معنی خـاصّ خـود و بکـلّی منصرف از ابیات ماقبل و مابعد [...]» («یادداشتهایی دربارهٔ ذهن و زبان حافظ»، گلچرخ، س ۱، ش ۲، اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۱، ص ۱۳.) و: «استفاده از مـضامین مـتنوع و تفنّن در غزل، جسته و گریخته در بعضی از غزلهای شیخ اجل و کمال و حتی خاقانی دیده می‌شود.» (ص ۱۴) ملاحظه می‌کنید که ملخّص چیزی است که این نگارنده به شرح و با زمینهٔ کافی بیان کرده، اگرچه بنده تنوّع مذکور را از سنایی به بعد دنبال گرفته است. در باب نظر صحیح استاد فقید، از تبحّر عظیم ادبی و شناخت کامل ایشـان از رموز و زوایای شعر گذشته انتظاری جز این نمی‌رفت (اگرچه در داوری کـلی‌شان دربارهٔ کتاب، تردید دارم که جانب انصاف را مرعی داشته باشند چه این نگارنده آن را بر روی هم از کارهای خوب در عرصهٔ حافظ‌پژوهی می‌داند.)

عطار غزلهایش البته تک‌محور است و همهٔ مضامین حول عشق عارفانه مـی‌گردد و غرضی بیرون از آن ندارد. اهل مدح و ذمّ و غیره در غزل هم (جز دو سه مورد استثنایی مدح) نیست، امّا طیفی از مضامین مغانه، رنـدی، قـلندری، خـرابـاتیگری، شـاهد و شاهدبازی در غزل او جریان دارد که قدری تنوّع به آن می‌دهد. او می‌کوشد تا تنوّعی

از یک جهت دیگر در غزل پدید آورد و آن بهره‌گیری از مضامینی است مثل تصویر معشوقی عیّار، چالاک، خونریز، بی‌اعتنا به رسوم زهد و ظاهر که اغلب مست، خوی کرده، چهره گشاده (خلیع العذار) و سینه‌چاک، گاه دشنه در دست، از خرابات بیرون می‌جهد یا به درون بزم خراباتیان فرود می‌آید و شاعر به توصیف حالات و حرکات سحرانگیز این بت غدّار قهار چونان جلوه‌ای از جمال جاودانی جانان ازلی یا پرتوی از آن می‌پردازد. همچنین بیان ماوقع عشق به صورت حکایت در غزلهای فراوان او نوعی تنوع بی‌سابقهٔ روساختی به غزل می‌بخشد (و خواهیم دید که پس از وی مولانا تا چه حد از این بیان روایی در غزلیات خود سود می‌جوید و آن را گسترش و شدّت نیز می‌دهد.) افزون بر اینها از عنصر گفتگو (دیالوگ) میان عاشق و زاهد یا عاشق با معشوق از جمله با همان بت سرکش، عربده‌جوی و لولی‌وش بیش از پیش بهره می‌گیرد، و این نیز شیوه‌ای است برای ایجاد تنوّع روساختی. این‌گونه معاملات و گفتگوها با معشوقی با اوصاف یاد شده، پس از خود الهامبخش غزلسرایانی چون عراقی، سلمان و حافظ (در غزلهایی چون «زلف‌آشفته و خوی‌کرده و...») گردیده است. نمونه‌هایی را از شیوهٔ درج حکایت و گفتگو از عطار می‌آورم و آنها را به عمد از یک محدودهٔ چندصفحه‌ای از غزلیات وی برمی‌گیرم تا گویای بسامد بالای اینها باشد:

سحرگاهی شدم سوی خرابات / که رندان را کنم دعوت به طامات

(طامات: در معنایی متفاوت با اصطلاح معروف، یعنی پند و اندرز)

عصا اندر کف و سجّاده بر دوش / که: هستم زاهدی صاحب‌کرامات

خراباتی مرا گفتا که: ای شیخ / بیاور تا چه داری از مهمات؟

بدو گفتم که: کارم توبهٔ تست / وگر توبه کنی، یابی مکافات

مرا گفتا: برو، ای زاهد خشک / که تر گردی ز دُردی خرابات...

(دیوان ۱۰۴ غ ۱۴)

گفتگو تا پایان غزل به درازا می‌کشد. این عنصر پیشتر به‌ندرت و بس کوتاه در غزل می‌آمد، امّا عطار آن را به یکی از زمینه‌های اصلی غزل خود بدل کرد.

تا به عمدا ز رخ نقاب انداخت / خاک در چشم آفتاب انداخت

(همان ۱۰۴ـ۱۰۵ غ ۱۵)

که بیان روایی و حکایی تا پایان تداوم می‌یابد و طیّ آن جلوه‌های گوناگون دلدار از حالت زلف، لبخند، خوی عارض، این‌که او روی‌ناشسته (با جمال ذاتی) زیباتر است و جز اینها بیان می‌شود.

نیم‌شبان سیمبرم نیم‌مست / نعره‌زنان آمد و در درشکست
هوش بشد از دل چون او رسید / جوش بخاست از جگرم کو نشست
جام مَی آورد مرا پیش و گفت: / نوش کن این جام و مشو هیچ مست
چون دل من بوی می عشق یافت / عقل زبون گشت و خرد زیردست
نعره برآورد و به میخانه شد / خرقه به خُم درزد و زنّار بست
کم‌زنِ اوباش شد و مُهره‌دزد / رهزن اصحاب شد و بت‌پرست
(۱۱۲ـ۱۱۳غ ۲۹)

وشاق اعجمی با دشنه در دست / به‌خون‌آلوده زلف و زلف چون شست
کمر بسته، کلاه کج نهاده / گره بر ابرو و پرخشم و سرمست
در آمد در میان خرقه‌پوشان / به کس در ننگرست، از پای بنشست
(۱۱۳غ ۳۰)

این غزل نیز تا آخر روال روایی دارد.

و اما مولانا، به‌نظر این نگارنده، در غزلیاتش با جهشهای مشهورش از معنایی به معنای دیگر، البته در عین حفظ وحدت محور (در غزلهای بداهه‌ای و فورانی) و حرکت آرامتر از موضوعی به دیگر موضوعات پیرامونی (در غزلهای معمولی) بیش از هر شاعر سدهٔ هفتمی در ایجاد عادت به ایراد مضامین متنوّع در درون غزلی واحد مؤثّر افتاده است. شکّی هم ندارم در این که حافظ، به‌رغم برخی تفاوتهای فکری و نگرشی با مولانا، کلیات شمس را می‌خوانده و بسیار نیز هم، و از آن دسته مضامین آن که با مذاق و روحیات خود سازگار می‌دیده بهره می‌گرفته است.

غزلهای مولانا به‌راستی مجموعه‌ای از تنوّع بسیار است، هم از نوع برونْ‌شعری و هم درون‌شعری. از نوع نخست: گذشته از عشق و طیف وابسته به آن و مضامین حول قلندری و رندی و خراباتیگری و غیره، مضامینی گونه‌گون از نعت، رثا، طعن و ذمّ، نقد افراد و گروهها، غزلهای فراوان از زبان خدا، دربارهٔ هجوم تاتار، غزل با التزام مصطلحات گرمابه، پرده‌های موسیقی، وصف رَباب نواختن ابوبکر ربابی، بهاریه (البته با دید درونی و عرفانی)، سورنامه یعنی تماماً در وصف مجلس عروسی و... تنوع از نوع دوم نیز در ساختار غزل وی فراوان است. شماری چشمگیر از غزلها، به‌ویژه غزلهای طویل، از حیث ساختار مضمونی، مثل قصایدْ متنوّع‌اند، از موضوعی به موضوع دیگر حرکت می‌کنند و گاه حکایت و حتی حکایاتی در ضمن برای اثبات

یا جا انداختن مطلب در ذهن مخاطب درج می‌شود که خود تنوّعی خاص به شعر می‌دهد. پیداست در غزلهایی چنین دراز نمی‌توان سخن به طریق وحدت موضوعی گفت. گفتنی است او اندازه‌ای معین یا نسبی را هم در غزل رعایت نمی‌کند، چنان‌که غزلهایش از دو یا سه بیت تا ۸۲ بیت متغیر است.

ای ز تو مه پای‌کوبان وز تو زهره دف‌زنان   می‌زنند، ای جان مردان، عشق ما بر دف، زنان...

(کلیات ۴، ۱۸۹ـ۱۹۳ غ ۱۹۴۰)

که در این غزل ۸۲ بیتی، ابتدا ابیاتی در عشق می‌آید و قوّت گرفتن آن و تجلّی و تسرّی یافتن آن در همه‌چیز؛ مخاطب چند بار تغییر می‌کند (که این را در غزلهای او زیاد می‌بینیم.) همین خود امکانی برای تغییر موضوع پدید می‌آورد. شاعر به شکلی گلگشت‌گونه به توصیف پدیدارهای گوناگون می‌پردازد مثلاً از گلها و درختان، خصلت و خاصیت هرکدام و نقش هریک در مجموعهٔ جهان هستی سخن می‌گوید: گل، برگ، لاله، سوری، انگور، نرگس، سوسن، سیب، شفتالو و... آنگاه بیان می‌کند که چرا خاک تیره است و آب روشن و نظایر اینها. اگرچه محور و محتوای شعر، یعنی نظم و یکپارچگی عالم و بازگشت همه‌چیز به حکمت حق، مشخص است ولی سخن بر سر شکل بسیار متنوع طرح مطلب است. شاید بتوان گفت شیوه‌ای را که سنایی برای بحث و ایضاح و تبیین مطالب و استدلال و ذکر امثله در قصیده دنبال می‌کرد مولانا به عرصهٔ غزل آورده است. البته در برخی غزلهای نسبتاً طویل سنایی نشانه‌هایی از این شیوه مشهود است، لیکن از نظر کمیت و کیفیت چندان زیاد نیست. مولانا در غزلی ۴۵ بیتی:

آن خواجه را در کوی ما در گِل فرورفته‌ست پا

با تو بگویم حال او، برخوان «اِذا جاءَ القضا»...

(۱، ۲۱ـ۲۳ غ ۲۷)

از طعن خواجهٔ متکبّر دنیادوست می‌آغازد، آنگاه به عشق می‌پردازد، سپس اشاره به ماجرای یوسف و زلیخا و عوض شدن جای این دو، فیض رحمانی و آزمایش انسان در این جهان و تعیین انسان هویت خویش را، و سرانجام به عجز و تسلیم خواجه در برابر حقیقت می‌رسد. به گمان من این شیوهٔ بحث و تبیین و سیر و گردش در فروع موضوع و بهره گیری از حکایات و تمثیلها در غزل مسلّماً در ایجاد عادت به تنوّع تأثیر دارد. از جمله وقتی او چهار حکایت مختلف را در اثبات سخن فقط در یک بند از یک ترجیع می‌آورد (نک. بند با آغاز:

چمن و بهار خرّم، طرب و نشاط و مستی		صنم و جمال خوبش، قدح و درازدستی
(۷، ۱۷۱)

آیا نباید این کار را ایجاد تنوع روساختی و از همان مقوله‌ای دانست که بعدها حافظ آن را تشدید کرده است؟ نمی‌خواهم بگویم این تنوع از نوع غزل حافظ است زیرا محور غزل حتی در طولانی‌ترین شعر حفظ می‌شود، و بنابراین غزل مولانا هم شکلی متفاوت از غزل تک‌محور نسبت به سعدی است؛ مرادم عادتی است که همین‌گونه تنوع نیز در شیوع آن تأثیر دارد. همچنین شیوهٔ مولانا در این‌گونه غزلها، یعنی طرح و بحث و ایضاح و تشریح و ایراد امثله و حکایات برای اثبات و تبیین مطلب، یکسره متفاوت با غزل خواجه است که شیوهٔ اجمال و اشارت یا رمز (سمبولیسم) نام دارد. برای نمونه، در مسألهٔ نظام احسن و خَلق شُرور، حافظ به ایجاز مثلاً می‌گوید: پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت... یا: هرچه هست از قامت ناساز بی‌اندام ماست...، در حالی که مولانا در غزلی به این مطلع:

کسی بگفت: ز ما یا ازوست نیکی و شر		هنوز خواجه در این است، ریش خواجه نگر...
(۳، ۴۳ غ ۱۱۴۸)

موضوع را به شیوهٔ تشریحی تبیین می‌کند. جالب‌توجه این‌که خود او در ضمن بحث می‌گوید:

طریق بحث لجاج است و اعتراض و دلیل		طریق دل همه دیده‌ست و ذوق و شهد و شکر

و طریق دوم همان شیوهٔ خواجهٔ شیراز است، اگرچه در خصوص مولانا هم شیوهٔ یاد شده عمومیت ندارد، یعنی عمدهٔ غزلیات او داخل در مقولهٔ شعر سمبولیک است.

سعدی، چنان‌که پیشتر اشاره شد، غزلی غالباً تک‌محور دارد و تنها تعدادی غزل مدح‌آمیز دارد که در آنها دو محور یعنی عشق معشوق و مدح ممدوح وجود دارد. گذشته از اینها فقط در معدودی از غزلهای او می‌توان تنوّعی در مضامین، آن هم اندک، مشاهده کرد، مثل غزلهایی با این آغاز:

وه که گر من بازبینم روی یار خویش را
تا قیامت شکر گویم کردگار خویش را
(غ ۱۳)

و:

برخیز تا یکسو نهیم این دلق ازرق‌فام را
بر باد قلّاشی دهیم این شرک «تقوی»نام را
(غ ۱۵)

در هر حال، غزل سعدی از بهترین نمونه‌های وحدت عناصر است، و پیداست چندان نمی‌توان از آن انتظار تنوّع مضامین در درون شعر داشت.

امیرخسرو در غزلهایش، با آنکه اغلب کوتاه است، به تنوعی بیش از پیشینیان گرایش دارد. تنوعی نه از نوع مولانا که اصل محتوی با وجود توسعی که شاعر بدان می‌دهد یکی است بلکه خسرو در غزل چه بسا از شاخی به شاخ دیگر می‌جهد و نوع تنوّع شعرش به حافظ می‌ماند، اگرچه هنوز از نظر تعداد و شدت تنوع فاصلهٔ بسیار با خواجه دارد. نمونه‌های او کم نیست اما به حداقل بسنده می‌کنم:

هنوز آنکه نشینیم با تو در سینه‌ست — هنوز در دل من آن هوای دیرینه‌ست...

پس از ابیاتی در عشق، به کین‌توزی چرخ روی می‌آورد و آنگاه دل نبستن بر امروز:

نگر که چند شده‌ست تا بنات نعش شده‌ست — ز بهر چرخ که با او همیشه در کینه‌ست
کسی که حاصل فردا شناخت، بر امروز — نبست دل، که اگر بست، کودک دینه‌ست

و سپس طلب شراب:

چو حال اینْست، بده ساقی آن سفال شراب — که نرخ آن به تبرّک هزار گنجینه‌ست

(متن: بترک، که خطا می‌نماید.)

در آخر یکباره مضمونی بی‌ارتباط با دیگر ابیات می‌بینیم: صورت بی‌پشم (بی ریش) امردان!:

حذر ز پنبهٔ بی‌پشم امردان، خسرو — که پنبه گشته از او صد هزار پشمینه‌ست

(دیوان ۱۱۶ـ۱۱۷ غ ۳۳۰)

به نمونه‌ای دیگر از چندگانگی چشمگیر مضامین غزل او بنگریم:

افسوس از این حیات که بر باد می‌رود — کایین ما ز پرورش داد می‌رود
هردم ز من که پیروی دیو می‌کنم — بر آسمان فرشته به فریاد می‌رود
وه کاین دل خراب عمارت کجا شود — سیل منش چنین که ز بنیاد می‌رود
زاهد به پند دادن و بیچاره مست را — خاطر به سوی لعبت نوشاد می‌رود

(متن به غلط : ناشاد)

گاه خمار صد نیت توبه می‌کنم — چون ساقی آمد، این‌همه از یاد می‌رود
ای من غلام دولت آن نیک بنده‌ای — کز بندگی نفس بد آزاد می‌رود
ضایع مکن به خنده و بازی به‌سان گل — این پنج روز عمر که بر باد می‌رود
ای نفس، پند گیر، که اختر به گردش است — ای مرغ، هوش دار، که صیّاد می‌رود

آهسته نِه به روی زمین پای، کادمی — بـر روی شـاهدان پـریزاد مـی‌رود
(همان ۲۷۱ غ ۸۱۳)

شاعر معلوم نیست عاشق مست است یا نصیحتگر هشیار. غزل با دو بیت اندرزی در ذم اتلاف حیات و پیروی دیو (نفس) آغاز می‌شود. بیت سوم تا پنجم، شـاعر بـه عاشق بدل می‌شود، از خرابی دل و توبه‌ناپذیری سخن می‌گوید امـا بـار دیگـر پـایهٔ مضمون از عاشق به اندرزگو تغییر می‌یابد و از رهایی از نفس بد و پندگیری از گردش اختر سخن می‌رود. بیت آخر هم مضمونی است خیامی و یأس‌آمیز: پـای آدمـی بـر عذار زیبارخانِ خاک‌شده فرود می‌آید.

این نگارنده خسرو را در این فرایند تأثیرگذار می‌داند، به‌ویژه که حافظ به شعر او توجه داشته است.

به خواجو که می‌رسیم به‌نظر می‌رسد تنوع قدری بیشتر شده است:

اهل دل را از لب شیرین جانان چاره نـیست — طوطی خوش‌نغمه را از شکّرستان چاره نـیست
گر دلم نشکیبد از دیـدار مـهرویان رواست — ذرّه را از طلعت خورشید رخشان چاره نیست...

که پس از چند بیت عـاشقانه، یکـباره مـضمون عـوض مـی‌شود و بـه اصـطلاحات موسیقی می‌رسد:

دور گردون چون مخالف می‌شود عشّاق را — در عراق ار راست گویی، از سپاهان چاره نیست

و آنگاه چیزی یکسره متفاوت از اینها: مضمون مرده و کرمان (شهر + کِرمها):

مُردم از انـدوه، از کـرمان نـمی‌یابم خـلاص — ای عزیزان، هرکه مُرد، او را ز کرمان چاره نیست

و سرانجام، شراب‌نوشی (باز متفاوت با دیگر ابیات):

خواجو ار در ظلمت شب باده نوشد، گو بـنوش — خضر را در تیرگی از آب حیوان چاره نیست
(دیوان ۲۱۷ غ ۸۶)

بـی‌گلبن وصـلت بـه گـلستان نـتوان بـود — بی‌شمع جـمالت بـه شـبستان نـتوان بـود...
در ظلمت اگر صحبت خضرت ندهد دست — مـوقوف لب چشـمهٔ حـیوان نـتوان بـود
دریاب، کـه سـیلاب سـرشکم بشـد از سـر — پـیوسته چـنین غـرقهٔ طـوفان نـتوان بـود...
خـاموش نشـاید شـدن از نـالهٔ شـبگیر — زیرا که کم از مرغ خـوش‌الحـان نـتوان بـود
صوفی اگر از می نشکیبد، چـه تـوان کـرد؟ — بـا سـاغر مـی، مـنکر مستان نـتوان بـود
تـا خـرقه بـه خـون دل پـیمانه نشـویی — بـا پـیر مـغان بـر سر پـیمان نـتوان بـود
خواجو، چه نشینی، که گـر ایّـوب صـبوری — چندین هـمه در مـحنت کـرمان نـتوان بـود
(همان ۶۷۱ غ ۹۰)

مضامین متفاوت به ترتیب: عاشقی، خضر و آب حیوان، اشک ریختن (در پیوند با آغاز عاشقانه)، مرغ و نالهٔ شبگیر، صوفی و باده‌خواری او و دنبالهٔ آن در خرقه به می شستن و پیر مغان، و در پایانْ مضمونی متفاوت با همهٔ اینها و سخت مورد علاقهٔ شاعر یعنی همان مرده و کرمان.

آیا به راستی غزل خواجو (که نظایر این غزلها را بسیار دارد) گامی مهم بـه تـنوع حافظوار نزدیک نشده است؟ آیا مخالفان تحول تدریجی امور سبکی هنوز اصرار بر ظهور ناگهانی این شیوه در شعر خواجه دارند؟ اگر چنین است با قدری نگریستن به دیوان خواجو کمبود مجال مرا در نقل شواهد بیشتر جبران فرمایند. البته، چنان‌که پیشتر ذکر شد، این چندگانگی مضامین در غزلْ موافق با پسند همگان نبوده، همچنان‌که از معاصران حافظ نیز غزل سلمان و کمال تا حدودی متنوّع است و حال آن‌که عماد فقیه چنین نیست. امّا خواجه آن را پسندید، گسترش داد، و به یک ویژگی اصلی در غزل خویش بدل کرد. ایراد شاه شجاع بر غزل خواجـه کـه: «تـلوّن در یک غـزل خـلاف طریقت بلغاست» (حبیب‌السیر ۳، ۳۱۵)، خواه واقعی باشد و خواه نه، به‌خودی خود گویای افزایش و شدّت در چندی و چونی چندگانگی مضمون در شعر اوست.

و اما حافظ برای تنوّع‌بخشی به غزل خویش ابتکاراتی هم کـرده است، از جـمله وارد کردن برخی مضامین انتقادی مندرج در حکایات گلستان یا لطایف عبید در طیف مضامین غزل خویش. همچنین او در غزل از مضامینی بهره گرفته که پیشتر در قوالب دیگر می‌آمد، به‌ویژه قطعه؛ مثل اشاره به برخی رویـدادهـای روزگـار و گـوشه‌های زندگی. «قطعه» از آن روی چنین نامیده شده که گویی بُرشی از قصیده است، امّا این تعریفی شکلی است. من مایلم تعریف محتوایی از آن بکـنم، یـعنی آن را قـطاعی از زندگی بخوانم. به‌هرحال، شاعران اگر انتقادی یا مـلاحظهٔ خـاصی در قـبال بـعضی اشخاص یا جریانات جاری و ملموس عصر و حیات خود داشتند بیشتر در قطعه بیان می‌کردند. عماد فقیه در قطعه‌ای از چشم‌چرانی زاهدان مجرّد سخن می‌گوید:

به جان رسیدم از این زاهدان بی‌زر و زن

که شاهدان جهان را همی خورند به چشم

(دیوان ۳۶۹)

که هم موضوع و هم طرز بیانْ مناسب قطعه است، اما حافظ همین مضمون را نیز وارد غزل می‌کند، البته به شیوه‌ای کاملاً درخور آن:

این تقوی‌ام تمام که با شاهدان شهر
ناز و کرشمه بر سر منبر نمی‌کنم

امر به معروف واعظان و انتقاد از این‌که خود به گفتهٔ خویش عمل نمی‌کنند موضوع قطعه‌ای دیگر از عماد است، که به‌نظر می‌رسد مخاطبی خاص و معین، مطابق اقتضای بسیاری قطعات، دارد:

اگر تو امر به معروف و نهی از منکر — بر این طریق کنی، بر تو اهل دل خندند
تو راست خانه پر از مار و جامه پرکژدم — ز روی خلق، مگس‌رانی از تو نپسندند
(همان ۳۶۴)

که بدین‌گونه به بیان غزلی بدل می‌شود: واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند...

انتقاد از یکی از رجال مملکت یعنی صاحب دیوان حساب (وزیر دارایی کنونی) نیز موضوعی است درخور قطعه، امّا در غزل خواجه وارد می‌شود:

صاحب دیوان ما گویی نمی‌داند حساب — کاندرین طغرا نشان حسبةً لِلّٰه نیست

انتقاد، گذشته از قطعه، در قصیده نیز می‌آید. اوحدی در قصیده‌ای از قاضی رشوه‌گیر انتقاد می‌کند (همچنان‌که لطایف عبید نیز به‌نوبهٔ خود بارها حاوی این مضمون است):

از من به پیش قاضی رشوت‌ستان بگو: — کاین شرع احمدیت به عدل عمر شود
(دیوان ۱۶)

و در غزل حافظ می‌خوانیم:

احوال شیخ و قاضی و شرب‌الیهودشان — کردم سؤال صبحدم از پیر می‌فروش... الخ.

* * *

اکنون که از ساختار شعر پارسی و غزل خواجه و پیشینهٔ تنوع مضمونی در غزل قبل از او سخن رفت، جا دارد از خود بپرسیم: آیا تمامی غزلهای خواجه دارای ویژگی یاد شده است؟ اگر همه مشمول آن نیست پس چه تعداد یا درصدی از آنها را می‌توان دارای تنوّع دانست؟

برخی گمانه‌زنی‌ها در این مورد وافی به مقصود نیست، از جمله خرّمشاهی «هشتاد تا نود درصد» را دارای تنوع مضامین دانسته است. (کیهان فرهنگی، شمارهٔ مخصوص به‌نام «حافظیه»، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۱۱.) در جای دیگر هم

تقریباً همین‌گونه نظر داده‌اند: «به‌ندرت می‌توان غزلی در دیوان حافظ یافت که اتّحاد مضمونی داشته باشد. البته حال یکپارچه‌ای بر غزل حاکم است.» (حافظ حافظهٔ ماست ۱۴۷)

این نگارنده، از آنجاکه کمتر دوست دارد سخن به طریق حدس و گمان بگوید و درصد مذکور را قدری مبالغه‌آمیز می‌دید، خود بر آن شد تا آماری از این‌گونه غزلها بگیرد. در این بررسی، غزلهای تک‌محوری و نیز آنهایی راکه موضوعی را برحسب ترتیب روایی و غیر آن بیان می‌کنند یا به هر حال اقتضای بیان مرتب دارند از دایرهٔ تنوّع بیرون انگاشت. همچنین از آن روی که بسامد یا تعداد ابیات متنوع نیز در غزلها متغیر است، و برای آن‌که تصور مصادره به مطلوب، یعنی مثلاًکمتر جلوه دادن تعداد کلّی، نرود حتی غزلهایی راکه تنها یک بیت متنوع نسبت به دیگر ابیات داشت جزو غزلهای متنوع به‌شمار آورد. البته تمامی این دست غزلها را با ذکر قسمتی از بیت مشخص کرد. حاصل آمارگیری آن شد که در حدود ۴۶ درصد غزلها دارای تنوّع ساختاری است. حال اگر باز هم برای رعایت احتیاط ۴ درصد را هم بر آن بیفزاییم در نهایتْ حدود پنجاه درصد یا نیمی از غزلهای خواجه (مطابق طبع خانلری) دارای تنوّع است، که به هر حال فاصله‌ای بسیار با تخمین پیشگفته دارد. البته این تنها نخستین گام در جهت آمارگیری در این باره است و جا دارد کارهایی اساسی‌تر در این باره بشود. (نک. «آماری از تنوّع مضمونی در غزلهای حافظ»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ش سوم و چهارم، س بیست‌ونهم، پاییز و زمستان ۱۳۷۵، ص ۳۳۵ـ۳۴۰.)

* * *

پرسش مهم دیگر: آیا از نظر ساختار مضمونی در غزلیات حافظ می‌توان الگوهایی مشخص یافت که بتواند نحوهٔ تشکل مضامین و حرکت از مضمونی به سمت مضامین دیگر را با نظم و ترتیب و سامان‌مندی نشان دهد؟ پیداست اگر الگویی خاص یا سامانی مشخّص در این مورد وجود نداشته باشد می‌توان ادّعا کرد که خواجه به اصطلاح «هیچ آدابی و ترتیبی» یا طرح و نقشه‌ای در سرودن شعر و ایراد مضامین نمی‌جسته و به صورت درهم و متداخل و بدون رعایت تقدّم و تأخر (به اقتضای ژرف‌ساخت دَوری) سخن می‌گفته است. این پرسش مدتها ذهن مرا مشغول می‌داشت. امّا پس از تأمل بسیار بر روی ساختار غزلها تاکنون به برخی الگوها از

سامان‌مندی مضامین برخورده‌ام، که خود بیانگر دقت بسیار خواجه بر روی ساختار و نظام کلّیِ غزلِ مورد نظر است و بطلان این پندار که او هرچه به ذهنش می‌آمده بر مبنای قوافی شعر بر قلم جاری می‌کرده و مثلاً این‌که بیتی مفروض در کجای شعر قرار گیرد برایش مهم نبوده یعنی جز در مورد مطلع و مقطع و یا نهایتاً اشعاری که اقتضای ترتیب و توالی داشته، به صورت «هرچه پیش آید خوش آید» عمل می‌کرده است. در اینجا چند الگوی ویژه را که استخراج کرده‌ام ذکر می‌کنم، با این امید که این گام کوچک و نخستینه با بررسیهایی دقیقتر و گسترده‌تر در آینده پیگیری شود. پیشتر لازم به‌یادآوری است که: چون در ضمن شرح غزلها تحلیل کافی ساختاری از آنها صورت خواهد گرفت، برای پرهیز از تکرار و بازگویی، در باب الگوها به اختصار توضیح خواهم داد، و برای بحث دقیقتر دربارهٔ هریک از غزلها می‌توانید به شرح آن رجوع کنید. همچنین برای آن‌که تفاوت تعداد و ترتیب ابیات در طبعهای مختلفْ خللی به هر مورد وارد نیاورد اتفاق کلّی یا تقریبی طبعهای معتبر را (به‌ویژه قزوینی و خانلری) در خصوص آن التزام کرده‌ام. دیگر این‌که برخی الگوها جز با الگوهای مشابه قابل قیاس نیستند، یعنی نمی‌توانند با الگوهای متفاوت جمع شوند، حال آن‌که برخی دیگر مانعةالجمع با الگوهای دیگر نخواهند بود، چنان‌که نمونهٔ آنها ذکر خواهد شد.

الگوی ۱؛ بیت یا دو سه بیت اول، طرح موضوع یا تِز و ایدهٔ اصلی شعر است و الزاماً باید در صدر بیاید، و ابیات بعد در حکم شرح و توضیح یا توصیف آن است، و لزوماً دارای ترتیبی مشخص نیستند و بالقوّه می‌توانند پس و پیش یا حتی کم و زیاد شوند:

اَلا یا ایّهَا السّاقی، اَدِر کَأساً و ناوِلْها — که عشق آسان نمود اول، ولی افتاد مشکلها
به بوی نافه‌ای کاخِر صبا زان طرّه بگشاید — ز تاب زلف مشکینش چه خون افتاد در دلها...

غزل از دید من در بیان مهمترین دشواریهای راه سلوک است، چنان‌که در مطلع طرح شده. ابیات دوم به بعد در حقیقت فهرستی از بزرگترین مشکلات و پیچیده‌ترین رموز و زوایای طریقت است. (آیا شما در این مورد مشکلاتی بزرگتر از اینها سراغ دارید؟) می‌خواهم بگویم دقت و سنجیدگی طرح و ساختار غزلهای حافظ (که کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد) از همین کتیبهٔ دیوانْ خود را نشان می‌دهد، و نگارنده هم از این پس جز در راه تبیین چنین نظامی نخواهد پویید. باری، بیت ۲ دنبالهٔ طبیعی اصل تز است در بیان این‌که شاعر به امید گشایش مشکل این همه خون

دل خورده است. به‌ویژه آمدن «آخر» بر این برداشت صحّه می‌گذارد. گفتم در این الگو ابیات سوم به بعد (بجز مقطع، که حاوی نتیجه و غایت است) قابلیت جابجایی دارند، همچنان‌که عملاً هم در نسخ خطی و چاپی پس و پیش‌اند. (نک. خانلری، بدلها؛ سلیم نیساری، دفتر دگرسانیها ۹۱.) اشتباه مهمی که بسیار دیده و شنیده‌ایم این است که حافظ معمولاً اصل مسأله یا ایده را در آغاز غزل خود ذکر و آن را در ابیات بعد تبیین یا تقویم می‌کند. برای نمونه، محمود هومن معتقد است که: شعرهای حافظ از آنجا که تصنّعی نیست به‌طور «ندانسته» سروده شده (تزی که بطلان آن در اوراق حاضر رفته رفته و خود به خود آشکار خواهد شد) و معمولاً هنگامی که موضوعی به‌طور ندانسته و غیرارادی بیان می‌شود، بخشی از آن موضوع که جان را بیشتر به خود مشغول کرده است زودتر از بخشهای دیگر به لفظ درمی‌آید. از این‌رو معمولاً اندیشه یا تصوّر اصلی هر غزل آن است که در مطلع یا یکی دو بیت بعد از مطلع گنجانده شده است و ابیات دیگر یا توضیحی یا تکمیلی هستند. (حافظ ۹۴) خطای دوم را بهتر است همین‌جا استدراک کنم: اگرچه مطلب ایشان در خصوص الگوی حاضر درست و دارای مصداق است، اما خواهیم دید که تعمیمی غلط است، زیرا به شهادت کلّ غزلها حتی کلیت نسبی بر مبنای اغلب و اکثر هم ندارد، چنان‌که در بسیاری غزلها اندیشهٔ اصلی در پایان یا نزدیک پایان و یا حتی در حدود میانهٔ شعر جای گرفته است.

الگوی ۲؛ مضامینی گوناگون، البته همگی در یک حوزهٔ مشخص فکری، در غزل می‌آید، بدون ترتیب و تقدّم و تأخری نسبت به یکدیگر.

زاهد ظاهرپرست از حال ما آگاه نیست   در حق ما هرچه گوید، جای هیچ اکراه نیست...

فرق آن با الگوی ۱ این است که چیزی به‌عنوان اصل اندیشه در ابتدای شعر وجود ندارد چون مضامین همهٔ ابیات هم‌عرض یکدیگرند و حتی اگر آغاز شعر به میانه یا پایان آن منتقل شود خلل یا تفاوت مهمی در کل ساختار پدید نمی‌آید. همچنین این غزل از نظر مضامین، متنوع‌ترین غزل حافظ یا دست‌کم یکی از متنوع‌ترین آنهاست.

الگوی ۳؛ ساختار قصیده در غزل، بدین‌سان که غزل مثل یک قصیدهٔ کوچک‌شده است؛ برای خود مقدّمه‌ای شبیه تغزّل و تشبیب دارد و پس از آن وارد اصل مقصود (عرفان، مدح و غیره) می‌شود.

اگر آن ترک شیرازی به‌دست آرد دل ما را   به خال هندوش بخشم سمرقند و بخارا را
بده ساقی، می باقی، که در جنّت نخواهی یافت   کنار آب رکناباد و گلگشت مصلّیٰ را

فغان کاین لولیان شوخ شیرینکار شهرآشوب   چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را...

این سه بیت در حکم تغزل و تشبیب است، همه‌چیز هم در آن از امور محسوس و متعیّن است. درست از بیت ۴ به بعد است که شعر وارد اصل مقصود (عرفان و حکمت) می‌شود. در صورتی که شعر را جز با این ساختار و این طرز برداشت بنگریم مشکلی پدید می‌آید بدین‌گونه که «خال» در بیت نخست عنصر جمالیِ مهمی است ولی در بیت ۴ فاقد ارزش و اهمیت است. (به شرح غزل بنگرید.) غزل عارفانهٔ دیگر با همین ساختار: دلم ربودهٔ لولی‌وشیست شورانگیز...، که قضارا این نیز با تغزل دربارهٔ لولیان آغاز می‌شود. نمونه‌های متعدّد دیگر را از همین الگو در شعر او می‌بینیم که جملگی تحت تأثیر طرز قصیده‌اند، جز این‌که تفاوتهایی در خصوص قصد اصلی ممکن است در آنها باشد، مثلاً به جای عرفان، مدح مورد نظر باشد. (نک. غزلهای ۱۲، ۱۹۳، ۲۸۸ و ۴۶۴، که همگی آمیزه‌ای از عرفان و مدح و غیره‌اند و با یک مقدمهٔ تغزل‌گونه آغاز می‌شوند.)

الگویی مشابه یا فرعی نیز می‌توان برای آن ذکر کرد، که آن هم در غزلهای متعدد قابل رؤیت است، بدین‌سان که مقدّمه و متن غزل برعکس است یعنی مقدّمه در عرفان است و متن در مدح، مثل غزل ۴۱۳:

درِ سرای مغان رُفته بود و آب زده   نشسته پیر و صلایی به شیخ و شاب زده...

که می‌رسد به:

فلک جنیبه‌کش شاه نصرةالدین است   بیا ببین ملکش دست در رکاب زده...

سعدی هم غزلهایی با همین ساختار قصیده‌وار دارد، مثل این غزل که با تغزل شروع و به مدح سعد ابوبکر سعد بن زنگی ختم می‌شود:

چو زلف دلبر من شاهدی به شنگی نیست   چو زلف پرشکنش حلقهٔ فرنگی نیست

و این غزل، که با اشارتی مدحی به اتابک عصر پایان می‌گیرد:

امشب مگر به وقت نمی‌خواند این خروس   عشاق بس نکرده هنوز از کنار و بوس

این الگو را باید متفاوت از آن دانست که کل غزل در عرفان است و اغلب یک یا گاه دو بیت مدحی در آخر شعر می‌آید که در ساختار غزل حالت ذیل و زایده دارد، چون: ساقی، به نور باده برافروز جام ما...، که در پایان آن بیتی نیز ارزانی حاجی قوام می‌شود. ممکن است این احتمال را هم بدهیم که به عکس، اصل غرض شاعر همین بیت مدحی بوده چنان‌که قوافی را هم به تبع نام «قوام» ردیف کرده باشد (اصل غرض، هرچه باشد، مربوط به خود شاعر است، نه ما) اما سخن بر سر ساختار کلّ غزل است

که بیت مدحی در آن همچون روغن ریخته‌ای وقف امامزاده جلوه می‌کند، و قضارا بسیاری از غزلهای مدح‌آمیز از همین شمار است که قسمت مدحی پیوندی استوار یا انداموار با بدنهٔ غزل ندارد، خواه اصل مقصود بوده باشد و خواه نه. درست مثل غزل: روضهٔ خلد برین خلوت درویشان است...، که شعری است یکسره یکدست در ستایش درویشان، و در آخر آن این بیت گویی بعداً بر آن افزوده شده است، آن هم با پیوندی سخت سست با پیکرهٔ غزل:

بندهٔ آصف عهدم، که درین سلطنتش　　　صورت خواجگی و سیرت درویشان است

غزل عرفانی «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت...» فقط از این جهت که بیت مدحی کاملاً زاید جلوه می‌کند مشابه مدح حاجی قوام و آصف عهد است اما ساختار کلّ آن متفاوت است. (نک. الگوی ۴.) امّا آیا در باب غزل «درِ سرای مغان» نیز چنین حکمی می‌توان کرد؟ بنده بر آن است که: به عکس، ابیات عارفانه، اگرچه از نظر کمیت بر مدح چربش دارد، لیکن از جهت کیفی تمهیدی برای ورود به مدیحه است. به گمانم تمییز این دو گونه از همدیگر برای آشنایان با سخن خواجه کاری دشوار نباشد.

الگوی ۴؛ ژرف‌ساخت ابیات بر مبنای ایده‌ای از آمد و رفت یا فرود و فراز حرکت می‌کند، بدین‌سان که ابتدا اشارتی به گذشتهٔ دور بشر (از زبان شاعر) می‌شود؛ آنگاه ذکری از وضعیت کنونی او می‌بینیم؛ و سرانجام بازگشت او به نقطهٔ عزیمت.

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت　　　به قصد خون من زار ناتوان انداخت

که به زبان نمادها از روز پیشان و نخستین نظر لطف معشوق (خالق) به عاشق (بشر، از زبان شاعر) سخن می‌گوید، بعد به عالم آفاق فرود می‌آید و در گردشی در باغ عالم، سراغی از محبوب ازلی می‌گیرد اما هیچ گلی را قابل مقایسه با «او» نمی‌بیند. و قسمت پایانی شعرْ بیان شوق به مسکن مألوف و مبداءِ معهود است. گفتنی است که تمامی طبعهای معتبر، با وجود برخی کم و بیشی‌ها یا پس و پیشی‌ها، در نقطهٔ آغاز، حرکت نزولی و مجدداً سیر عروجی با یکدیگر اتفاق دارند (قزوینی، خانلری، عیوضی، سایه، سلیم نیساری و...) امّا به گمان من بهترین و روشنترین ترتیب را از نظر سیر مذکور قزوینی دارد. اگر شما نیز نگاهی به هریک از چاپهای علمی بیندازید با مشاهدهٔ این نمودار به نظم حیرت‌انگیز ذهنی او و اندیشهٔ شاعرانهٔ بی‌نهایت نیرومند وی خستو خواهید شد. اگر هنوز تردیدی در این دارید می‌توانید به نمونه‌ای دیگر از همین الگو در این غزل رجوع کنید:

من دوستدار روی خوش و موی دلکشم   مدهوش چشم مست و می صاف بی‌غشم...

که شاعر می‌گوید «آدم بهشتی» است «اما در این سفر» (نزولی) گزیری از عشق جوانان مهوش (که به نوع شیرازی آن نیز اشاره می‌کند) ندارد. سرانجام: «بخت ار مدد دهد» شاعر برای بازگشت سر از پای نخواهد شناخت. قضارا قزوینی در این غزل نیز گویاترین ترتیب و توالی ابیات را دارد، اگرچه در دیگر طبعها نیز همین نمودار مضمونی قابل رؤیت است، بدین‌گونه که بیت اخیر (حاوی رخت کشیدن «سوی دوست» یا «ازین دیار») در قزوینی در آخر شعر یعنی بهترین جاست اما در چاپهایی هم که این بیت در آخر واقع نشده بیت «گفتی ز سرّ عهد ازل نکته‌ای بگو» در بخش پایانی آمده، که این نیز بیانگر بازگشت به مبدأ و بازیافت خاطرهٔ ازلی است. آنچه تاکنون گفته‌ام و خواهم گفت تنها گوشه‌هایی کوچک است از خلاقیتی عظیم، که البته شاعر ما آن را هرگز به حال خود رها نمی‌کند بلکه آن را با طرّاحی دقیق از آنچه می‌خواهد بگوید درمی‌آمیزد.

آنچه تاکنون ذکر شد الگوهایی است که از حیث نحوهٔ تشکّل مضامینْ شکل و هیأتی تقریباً مشخص را در ذهن ترسیم می‌کنند و یا حتی می‌توان نموداری کلّی از آنها بر روی کاغذ ترسیم کرد. امّا الگوهایی دیگر نیز هست که شکلی ویژه ندارند اما به هر حال مرتبط با مقولهٔ ساختارند مثل غزلهای تماماً عارفانه، عاشقانه و وصفی، که نوع تماماً عارفانه بیشترین شمار را دارد و دو نوع دیگر در سنجش با آنها در اقلیت کامل است. (در بخش شرح، هرکدام را مشخص کرده‌ام.) در مورد این‌گونه غزلها به دلیل یکدستی مضامین معمولاً مشکلی از نظر شرح و تفسیر نداریم. امّا مشکل موقعی بروز می‌یابد که در غزلی واحد، امتزاجی از دو نوع مغایر، یعنی عشق بشری (شهوانی) و فرابشری (آسمانی یا عرفانی) به‌نظر آید. آیا این آمیزش اساساً ممکن است؟ چگونه می‌توان دو چیز را از نوع ناهمسرشت به هم آمیخت؟ توجه داشته باشیم که در صورت وجود یکچنین ساختار مباینی دیگر نمی‌توان به سادگی مثلاً گفت «مضامین صرفاً بشری مجاز قنطرهٔ حقیقت است» زیرا جمع میان این دو، مصداق بارز تناقض است، که دیدیم با اصل اصیل و جهان‌شمول وحدت و تمامیت مغایر است. حال در صورت درج مضامین عشق بشری و فرابشری با همدیگر در یک شعر واحد تکلیف چیست؟ در این‌گونه موارد، تنها راه‌حل معقول و منطقی همان است که پیشتر ارائه کرده‌ام. اگر یادتان باشد در مورد آمیزش دو گونه بادهٔ انگوری و عرفانی (در ذیل عنوان «جز وحشتم نیفزود») و در خصوص آمیزش مضامین عشق

بشری و فرابشری در یک شعر واحد (در ذیل عنوان «ملامت کشیم و خوش باشیم») گفتم که تناقضی در این‌گونه موارد وجود ندارد زیرا تناقض الزاماً می‌باید در محتوی باشد در حالی که شاعران ما از بادهٔ انگوری یا عشق بشری در ضمن شعری عرفانی فقط به‌عنوان عنصری شکلی برای بیان امری محتوایی (عرفان) یا سنجش دو مفهوم مادی و اینجهانی با معنوی و آسمانی و نشان دادن برتری این بر آن سود می‌جستند، و لذا اساساً تناقضی میان عناصر شکلی و محتوایی پیش نمی‌آمد. مثالی دیگر، که در همین سطور گذشته آمد، نیز گویای مطلب است: دیدیم که در غزل «اگر آن ترک شیرازی» شاعرْ مضامینی بشری و محسوس را در مقدّمهٔ این شعر عرفانی ـ حکمی، صرفاً به منزلهٔ عناصری شکلی برای ورود به همان محتوی یعنی برای آماده ساختن ذهن مخاطب و تلطیف و تشحیذ طبع او آورد و آنگاه به متن و اصل غرض پرداخت. بدیهی است که هیچ‌گونه تناقض و ناسازگاری هم میان این دو (با آنکه مغایر و مباین یکدیگرند) احساس نکردیم. این در حالی است که برخی حافظ‌پژوهان با بی‌توجهی به همین مطلبْ تناقضهایی در اینجا و آنجا به خواجه نسبت داده‌اند که اصلاً وجود ندارد (چنان‌که پاره‌ای را ذکر کردم.) بنابراین، در صورتی که چنین جمع و آمیزشی در درون ساختار یک شعر یافتیم خوب است همین معیار را برای حلّ مشکل مورد توجه قرار دهیم. مشکل دیگر این است که در صورت مشاهدهٔ ترکیبی از مضامین بشری و حتی جنسی و شهوانی با مضامین بلند عرفانی، کدام‌یک را باید فرع یا تابع دیگری انگاشت؟ مثلاً در شعر حافظ بارها حتی در ضمن عارفانه‌ترین شعرها مضامینی دربارهٔ حالات شهوت‌انگیز لولیان، ترسایان، ترکان و غیره، یا عشق و مغازله با «پسران ناخلف»، «جگرگوشهٔ مردم»، «صنمی طفل»، «دلبر شاهد و طفل» و... درج گردیده است. در این‌گونه موارد نیز قدما (البته در ایام اصالت تصوّف و عرفان در شعر) معمولاً مطابق هنجارهای عصر خود عشق عرفانی را اصل و مضامین بشریِ یاد شده را تابع آن قرار می‌دادند، و نه به عکس. این فرعی انگاشتن عشق بشری و شهوی نسبت به عشق عرفانی، درست مثل آنچه در مورد بادهٔ انگوری و تلقی از آن به مثابه عنصری شکلی ذکر شد، سبب می‌گشت تا آنان از مشکل متناقض انگاشتن این دو سنخ مضامین با یکدیگر رهایی یابند. از همین روست که معتقدم ما نیز در این‌گونه موارد برای تشخیص نوع اصلی یا برتر، ابتدا باید به خود شعر، و اگر منظور حاصل نشد به دیگر آثار شاعر، و در آخرین مرحله به عرف و هنجارهای اهل فضل و فرهنگ در آن عصر متوسل شویم تا مثل برخی امروزیان بی‌درنگ حکم بر وجود

تناقض میان دو نوع باده، عشق، شاهد و... نکنیم. البته قید «ایام اصالت» در مورد شعر عارفانهٔ پارسی از آن جهت اهمیتی خاص می‌یابد که حکمی همچون فرعی یا شکلی دانستن مضامین یاد شده را شاید نتوان به این قوّت و بداهت در مورد اعصاری دیگر، مثلاً از حدود عصر صفویه به بعد، صادق دانست زیرا هنجارها و نگرشهای رایج در نخستین سده‌های حکمت ذوقی تا حدود بسیاری در زمانهای متأخر فتور و سستی گرفته است. با این وصف، چگونه می‌توان در روزگاران بعدی نیز با اطمینان از قوّت و غلبهٔ روح عرفان و معنویت و اولیٰ و اهمّ دانستن اندیشه و فرهنگ عارفانه سخن گفت؟ (دربارهٔ همین مقوله می‌توانید به بحث مفصل‌تر این نگارنده در سعدی در غزل ۷۸ـ ۷۹ و ۸۳ـ ۸۶ رجوع کنید.)

مطلب دیگر در باب ساختار، این که حافظ، گذشته از بهره‌گیریهای فراوان و شناخته‌اش از آیات قرآنی، به اعتقاد من در برخی غزلها از ساختار کلّی سوره‌ها و به دیگر سخن از مفاد تعدادی از آیات به صورت یکجا یا جمعی نیز تأثیر پذیرفته است، مثلاً در غزل ۹۱: ای هدهد صبا به سبا...، غزل ۱۵۸: خوش آمد گل وزان خوشتر نباشد... و ۴۱۳: درِ سرای مغان رُفته بود و... (برای رعایت اختصار شما را به شرح غزلهای مذکور بازبرد می‌دهم.)

و امّا، چنان‌که پیشتر هم اشارت رفت، برخی پژوهندگان دربارهٔ ندانسته یا ناخودآگاه بودن اشعار حافظ گزافه رفته‌اند، از جمله زنده‌یاد محمود هومن، که بارها بر این معنی تأکید کرده است، مثلاً: «شعر هرچه بیشتر به‌طور ندانسته سروده شده باشد لطیفتر خواهد بود [...] و از آنجا که غزلهای حافظ همه لطیف‌اند و برخلاف عقیدهٔ برخی زیادنویسان هیچ‌گونه تصنّعی در آنها نیست، می‌توان پذیرفت که همهٔ آنها به‌طور ندانسته سروده شده‌اند.» (حافظ ۹۳ـ۹۴؛ نظیر همین سخن را در جاهای دیگر هم بازگو کرده است، از جمله: حافظ چه می‌گوید ۸۶.) نمی‌دانم آیا مراد متفکر فقید این بوده که حافظ همین‌طور ریزشی و جوششی و بدون قصد و طرح قبلی (مثل حدود نیمی از غزلیات مولانا) شعر می‌سروده است؟ که دست‌کم اغلب غزلهای خواجه خلاف این را نشان می‌دهد. بنده هم معتقد است نشانی از تصنّع و تکلف در اغلب غزلهای حافظ دیده نمی‌شود، اما این با عدم طراحی و دقت و سنجیدگی در چگونگی و نظم در ایراد مضامین در یک شعر و سپس سعی و وسواس در تهذیب و بهسازی و پرداخت آن فرق دارد. اگر هم مقصود این بوده که شعر او به همین صورت

موجود از جایی مثلاً «از مکمن غیب» به او الهام می‌شده، که این چیزها ورای طور فهم این بندهٔ قاصرعقل است. وانگهی اگر چنین است پس چگونه این‌همه دربارهٔ عمق و دقایق شعر او قلمفرسایی می‌کنیم و اینها را به جای خود خواجه به همان عوالم مغیبات منسوب نمی‌داریم؟ هرگونه اندیشهٔ ژرفی غالباً زادهٔ تفکر ژرف به آن است. نیز چگونه می‌توان چون هومن از گُزیده بودن واژگان در گفته‌های خواجه سخن گفت و در عین حال باورمند به «ندانسته» بودن آن شد؟ گذشته از دقت و سنجیدگی شگرف ساختار غزل حافظ، که نمونه‌هایی اندک را از آن دیدیم، شعر او بهره‌ور از زبانی است حاکی از اوج تنزّه‌طلبی و آرمانی‌اندیشی در زبان و صیقل و سایش و تراش‌خوردگی آن. به راستی کدام یک از آثار بزرگ جهانی در کلّ عرصهٔ فرهنگ و هنر بیرون از این است تا شعر حافظ چنین باشد؟ در شعر گذشته هم آیا همانندان فردوسی، سنایی، خاقانی، نظامی، سعدی و جز اینان آثار جاودانی‌شان را همین‌گونه سروده‌اند؟ نظامی برای نمونه بارها بر رنج شکنجه‌گونه و تلاش و تقلا و تنش و چالش بسیارش با خود به هنگام سرایش شعر تأکید کرده، از جمله این‌که برای ادای یک بیت چگونه به خود می‌پیچیده است (چنان‌که پیشتر شواهد آن را دیدیم.) حافظ نیز از این قاعده بیرون نیست. هنر و هنروری به جای خود، توان و ورزیدگی سخنوران گذشتهٔ ما و حتی گاه قدرت ارتجال و بداهه‌سرایی آنها نیز درست و مقبول، اما شعری از شمار بیشتر اشعار خواجه، گیریم هستهٔ اصلی و صورت نخستینهٔ آن در یک آن به ذهن وقّاد او خطور کرده باشد، محال است بدون اندیشهٔ پیشینی و طرّاحی دقیق ساخت و بافت درهم‌فشرده و زره‌وار آن به زبان و قلم آمده باشد. البته پیداست این معنی هرگز مشروط و منوط به امری کمّی به نام زمان نیست، چون شاعر ممکن است در چشم‌زدنی کاری بکند که برای غیر او حتی با مدّتها باریک شدن در آن دست ندهد، اما من نمی‌دانم چگونه در چنین شعری می‌توان جِایی برای آن «ندانستگی» یا «ناخودآگاهی» جستجو کرد یا چه سان می‌توان ساختاری این‌گونه نظام‌یافته را «ندانسته» با بافتی چون ظریفترین اثر موزاییک درهم تنید و کلیهٔ عناصر روساختی یا شکلی را در جهت محتوایی خاص به حرکت درآورد. نورتروپ فرای معتقد است: این‌که کسی به قصد ایجاد اثری بنشیند و از چیزی که می‌خواهد خلق کند علم و اطلاعی نداشته باشد نادر کالمعدوم است. (تحلیل نقد ۲۹۴)

شعر دلکش حافظ به مدح شاه

پایان‌بخش بحث ما در مقولهٔ ساختار، غزل مدحی یا مدح‌آمیز یا مدح در غزل، پیشینهٔ آن و همچنین بررسی چگونگی مدح به‌عنوان یک عنصر ساختاری در غزل حافظ خواهد بود. در بخش نخست (در ذیل عنوان «حافظ درگاه‌نشین») تنها به ذکر کلیت مدح در شعر او پرداختم و مابقی را به همین‌جا بازپس انداختم.

مراد از مدح روشن است یعنی ستایش رجال دنیا و مملکت، که به کلّی با نعت یا منقبت، که به ذکر مکارم و معالی انبیا، ائمه، اولیا و مردان علم و عرفان و معرفت اختصاص دارد، متفاوت است. (گفتنی است که نعت و منقبت نیز در غزل نمونه‌های متعدد دارد، مثل غزل سعدی: ماه فروماند از جمال محمد... که یوسفی در شمار غزلها و در بخش طیبات آورده است ولی فروغی در قصاید یا مواعظ. نیز نعوت متعدد ناصر بخارایی، عصمت بخارایی و غیره در همین قالب. البته حافظ غزلی که تماماً در نعت باشد ندارد.)

مدح در غزلْ پدیداری است که ساختار ویژهٔ غزل پارسی (تنوّع مضامین) امکان درج آن را در این قالب فراهم می‌آورد، بدین‌گونه که لابد شاعران سده‌های پیش معتقد بودند چنانچه در کلّ یا جزئی از غزلْ ستایش ممدوح نیز وارد شود، نه اختلالی در کلّ ساختار آن پدید می‌آورد و نه تناقضی با مضامین آن (غالباً در عشق) زیرا مدح هم به هر روی عنصری از عشق و علاقه را در خود دارد و لذا با عشق قابل جمع است و یا در غزلهای وصفی نیز میان ستایش از ممدوح با ستایش فلان چیز یا منظره سنخیّت برقرار است. در بحث از مدح در بخش نخست از این دفتر اشاره شد به این‌که شاعران برای توجیه مدایح خود به برخی احادیث که ذکر سلطان عادل را مشمول ثواب قرار می‌دهد استناد می‌جستند. در هر حال، آنچه از نظر بحث حاضر اهمیت دارد این است که شاعران مدح را به هر تمهید و توجیهی با نظام ارزشهای اخلاقی خویش وفق می‌دادند، و پیداست آنگاه که ذکر رجال دنیا و حکومت نیز به منزلهٔ عنصری مثبت و ارزشی در چهارچوب نظام نگرشی شاعران قرار گرفت آنگاه دیگر ورود مدح در تغزل، وصف و حتی عرفان امری موجه یا دست‌کم معذور و معفوّ خواهد بود، هرچند باز هم جای سخن در توجیه نوع نیک و بد این رجال هست، که از گنجایی این بحث بیرون است. و امّا از نظر درج مدح در غزل، مهم تطبیق دادن مدح (در اصلْ درخور قصیده) با زبان ویژهٔ غزل است تا در ساختار این قالبْ

غریبی نکند و تفاوتی در لحنِ طبعاً رقیق و عاطفی آن پدید نیاورد. (در ذیل عنوان «کوتاه، از زلف دراز غزل» دیدیم که، گذشته از انطباق زبان تغزل و مدح، حتی قصایدِ پس از سدهٔ ششم، خود رفته رفته به زبان تغزل نزدیک شد تا آنجا که برخی قصاید حدود عصر حافظ یکسره از آن زبان غرّا و استوار مدایح گذشته فاصله و رنگ زبان غزل به خود گرفت و همین عامل نیز خود به پیوند هرچه بیشتر مدح با غزل یاری رساند.) این مختصری بود از ماجرای دراز ورود مدح به عرصهٔ غزلها، حتی عارفانه‌ترین آنها، آن هم از نخستین روزگار روایی غزل یعنی از اواخر سدهٔ پنجم و اوایل ششم، چنان‌که نمونه‌هایش را هم‌اکنون می‌بینیم.

و امّا شاید شگفت‌انگیزترین سخنان دربارهٔ مدح در غزل این قول غلط اما بسیار رایج است که غزل مدح‌آمیز یا مدح در غزل را نخستین‌بار حافظ به کار گرفته و ابتکار اوست. در یک گزاره دو خطای بزرگ هست که جز زادهٔ نخواندن متون شعری یا باری عدم دقت در خواندن آنها و یا کوششی بیجا در انتساب همه‌چیز به خواجه نمی‌تواند باشد. موضوع این است: اولاً مدح در غزل ابتکار نیست بلکه عادت است؛ عادت نخستین قصیده‌سرایانی که از همان روزگار پیشگفته به غزلسرایی نیز پرداختند و عادت خود به مدیحه‌گویی را به غزل هم تسرّی دادند. ثانیاً مدح در غزل از قریب سه قرن قبل از حافظ سابقه دارد یعنی نه‌تنها همراه غزل بلکه همزاد آن بوده است. حافظ‌پژوه برجسته، بهاءالدین خرّمشاهی، سالهاست که همچنان آن را ابتکار حافظ می‌خوانند. با آن‌که این کمترین دوست ایشان از سالها پیش بارها در این باره گفته و نوشته است (از جمله: «سنّت مدیحه‌پردازی ضمن غزل با اشاره به جایگاه سعدی»، سعدی‌شناسی، دفتر چهارم، ۱۳۸۰، ص ۱۱۹ـ۱۲۲، که به آغاز ورود مدح به غزل و ذکر نمونه‌های بسیار از غزل مدح‌آمیز سعدی پرداخته بودم) ایشان، ظاهراً به مصداق «حرف مرد یکی است» همان سخنان سالها پیش خود را بازگو می‌فرمایند، مثل اظهارنظرشان در همین اواخر: «نخستین بار حافظ بوده است که مدیحه را وارد غزل کرده است.» (در گفتگویی در: کتاب ماه ادبیات، س ۱، ش ۹، پیاپی ۱۲۳، دی ۱۳۸۶، ص ۷.) ایشان با آن‌که کلیات سعدی را نیز از روی طبع فروغی بارها چاپ کرده‌اند جای تعجب است که هیچ‌یک از ۱۳ غزل آمیخته به مدح را از سعدی (با آن‌که غزل مدحی از قریب به دو قرن قبل از سعدی رواج داشته) ملاحظه نکرده باشند. اما نظری نزدیک به درست را سیروس شمیسا ابراز داشته‌اند: «نخستین شاعری که غزل را برای مدح به کار برد خاقانی است.» (سیر غزل در شعر فارسی ۲۳۸ـ۲۳۹) البته ایشان

نیز نزدیک به یک سده دیرتر برآورد کرده‌اند.

مدح را همزاد غزل خواندم زیرا نخستین نمونه‌های غزل مدح‌آمیز از سنایی (پیشگام غزلسرایی) است. البته در مورد قول شمیسا، گفتنی است که در فاصلهٔ بین وفات سنایی (۵۳۵) و خاقانی (۵۹۵) نیز چندین شاعر می‌زیستند که دارای غزل مدحی، حتی گاه غزل تماماً مدحی، هستند: سیدحسن غزنوی، سوزنی، ادیب صابر، عبدالواسع جبلی، انوری و جز ایشان. جالب‌توجه دربارهٔ خطای فاحش حضرات این‌که نه‌تنها حافظ آغازگر آن نیست بلکه به عکس، کمتر غزلسرایی می‌توان یافت که مدح در غزل نداشته باشد!

از سنایی سه یا چهار نمونه غزل مدح‌آمیز (با قدری تردید در یک مورد) هست که نشان می‌دهد او در این زمینه هم جایگاه پیشگامی داشته است، بنگریم:

۱. غزل در مدح خواجه اصیل‌الملک حسن اسعدی هروی:

تا نگار من ز محفل پای در محمل نهاد　　داغ حسرت عاشقان راسر به سر بر دل نهاد...

تا آنجا که به مدح روی می‌آورد:

چاکر از غم دل ز مهرت برگرفت از بهر آنک　　با اصیل‌الملک خواجه اسعد مقبل نهاد

(دیوان ۸۴۰ غ ۸۰)

۲. غزل در مدح غیاث‌الدین و الدنیا (که درنیافتم کیست):

ما همه راه لب آن دلبر یغما زنیم　　شکّر او را به بوسه هر شبی یغما زنیم...

و در پایان:

گر وصال او به جور از ما ستاند روزگار　　دست در عدل غیاث‌الدین و الدنیا زنیم

(همان ۹۵۸ غ ۲۷۲)

۳. مدح خسرو مازندران، با تضمین از شعر رودکی:

خسرو از مازندران آید همی　　یا مسیح از آسمان آید همی؟

یا ز بهر مصلحت، روح‌الامین　　سوی دنیا زان جهان آید همی؟

یا سکندر با بزرگان عراق　　سوی شرق از قیروان آید همی؟

ریگ آموی و درازی راه او　　زیر پامان پرنیان آید همی...

(همان ۱۰۳۶ غ ۳۹۶)

۴. غزلی با اشاره به لشکر شاه:

الا ای نقش کشمیری، الا ای حور خرگاهی

به دل سنگی، به بر سیمی، به قد سروی، به رخ ماهی...

و در آخر:

گـــهی چـهره بـیارایـی، گـهی طـرّه بـپیرایـی
ز بس خـــوبی و زیـبایی، جـمال لشکـر شـاهی
(۱۰۴۰ غ ۴۰۱)

گفتنی است که قبل از سنایی هم برخی اشعار با عنوان غزل وجود داشت کـه در بعضی از آنها مدح نیز وجود دارد، مثل مسعود سعد (ف ۵۱۵) که ۲۲ غزل از جمله چند نمونهٔ مدح‌آمیز دارد، لیکن اینها معمولاً در حال و هوای تغزلات اغـلب تکـراری و کلیشه‌ای قصاید است. از همین روست که سنایی را آغازگر غزل به معنای راستین آن باید دانست و آغاز غزل مدحی را نیز از خود او.

باری، از چند شاعر پیشگفتهٔ پس از سنایی که بگذریم به انوری (ف ۵۸۳) می رسیم که از تعداد ۳۲۲ غزل او بسیاری از آنها مدح‌آمیز و برخی هم تماماً مـدحی است. او حتی غزلهایی عرفانی را (که گفته‌ام فقط با تقلید از سنایی می‌سراید) دستمایه‌ای برای مدح ممدوح قرار می‌دهد:

هرکه چون من به کفرش ایمان است　　از هـــمه خـلق او مسـلمان است...
ای پســـر، مــذهب قـلندر گـیر　　کـه درو دیـن و کـفر یکسـان است

و در آخر:

می خور و مست خسب و ایمن باش　　مجلس خاص خاص سلطان است
(دیوان ۷۸۴ـ ۷۸۵ غ ۳۵)

این هم نمونه‌ای از غزل تمام‌مدح او:

ای جـهان را بـه حـضرت تـو نـیاز　　درِ جـــاه تـــو تـــا قـیامت بـــاز...
(همان ۸۶۰ غ ۱۶۸)

که در پایان هم روز سنگ‌انداز را به ممدوح شادباش می‌گوید.

خاقانی نیز شماری چشمگیر از غزلهایش مدحی است، حتی تمام‌مدح:

بوسه گه آسمان، نعل سمند تو باد　　نورده آفتاب، بخت بلند تـو بـاد
(دیوان ۵۸۷)

نظامی ۵۶ غزل بیشتر ندارد امّا چند تـای آن مـدحی است، و اغـلب بـا ذکـر نـام ممدوحان. بهتر است بیش از این سخن دراز نکنم و عرض قـبلی را بـازگویم: بـجز غزلسرایان عارف همچون مولانا، عراقی و شاعر اخلاق‌گرا، سیف فرغانی، که هرگز مدح نگفتند، سایر غزلسرایان عموماً دارای غزل مدحی هستند. حـتی سـلطان ولد،

برخلاف پدر گرامی‌اش، هم در قصایدش مدح گفت و هم در غزلهایش؛ مثلاً در غزلی بدین آغاز:

پدید است، ای امیر، از صد امارت　　که دادت در دو عالم حق امارت...

و در آخر نیز:

ولد گوید: خدایا، میر ما را　　همیشه سود بخشش بی‌خسارت

(دیوان ۸۲ـ ۸۳ غ ۱۴۶)

آیا آنان که نظرهایی از آن شمار ابراز می‌دارند، گذشته از متقدمانی که ذکر شد، حتی یک دو نمونه از انبوه غزلهای مدح‌آمیز را از شاعرانی چون جمال عبدالرزاق، کمال اسمعیل، سعدی، نزاری قهستانی، امیرخسرو و امیرحسن دهلوی، خواجو، ابن‌یمین، عبید، عماد فقیه، سلمان، ناصر بخارایی و... ندیده‌اند؟

و امّا دربارهٔ ساختار غزلهای مدحی و مدح‌آمیز، سخن بسیار است و اساساً می‌تواند موضوع بررسی و پژوهشی جداگانه و گسترده باشد، اگرچه بحثهایی در ابعادی کم یا بیش صورت گرفته است (از جمله، مطالبی دقیق از سلیم نیساری در مقدّمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ و آنچه هم ایشان در دفتر دگرسانیها در غزلهای حافظ در هامش بسیاری از غزلها در خصوص چگونگی بیتهای مدحی در ساختار غزلهای مربوط ذکر کرده‌اند.) این نگارنده از گفتنیهای فراوان که در ذهن دارد به برخی بسنده و نیز به جای نقل اشعار به ذکر شمارهٔ غزل (بر پایهٔ چاپ خانلری) اکتفا و تقاضا می‌کند جویندگان علاقه‌مند خود جور رجوع به آنها را بکشند و این را نیز که مطلب به مجموعهٔ کُدها شبیه می‌شود به نیّت خیر من به خاطر اختصار ببخشند. پیشتر و به‌طور کلی می‌توان گفت که تعداد کلّ غزلهای حافظ که بیش یا کم با مدح آمیخته مطابق احصای اینجانب در حدود ۹۰ است و قید «در حدود» به دلیل تردیدهایی است که گاهی در خصوص مدحی بودن یا نبودن برخی غزلها وجود دارد. اینک برخی از استنتاجها در این باب (بدون دعوی اصابت نظر در مواردی که موقوف به ذوق و سلیقهٔ شخصی است):

در مورد ابیاتی که پس از تخلص می‌آید نخست باید گفت: اکثریت قاطع آنها مدحی است امّا در شماری اندک از غزلها مدحی نیست بلکه در حال و هوای دیگر ابیات است، مثل غزلهای ۳۲۴، ۳۸۰ و ۴۵۱.

در نوع نخست، اغلب ابیات مدحی به وضوح در متن و بافت غزل و ساختار مضمونی آن بیگانه یا چون وصله‌ای ناجور بر جامه‌ای یکدست است؛ مثالها: غزلهای

۱۱، ۱۷، ۴۸، ۵۰، ۱۵۸، ۲۰۶، ۳۰۷، ۳۱۲، ۳۳۵، ۳۴۷، ۳۹۷، ۴۷۲، ۴۷۵. در بیشتر این موارد قضارا بیت مدحی از خنک‌ترین ابیات دیوان است و تکلف یا به اصطلاح سوار کردن مدح بر شعر آشکار. برخی نیز در قدیمترین یا بهترین نسخ خطی نیامده‌اند و این احتمال را تقویت می‌کند که مدح بعداً بر شعر افزوده شده، یا اگر هم چنین نباشد شاعر به عمد آنها را به گونه‌ای گفته باشد که خواننده آن را چندان به جدّ نگیرد. در این موارد نیز تنها و تنها باید به خود شعر پرداخت و به آن پشتگرم بود زیرا گِرد اندیشه و نیّت شاعر گشتن اگر سخیف‌ترین کار نباشد عبث‌ترین کار هست. شعر، یعنی حاصل فکر و کار شاعر، همه چیز را می‌گوید در حالی که کاوش ذهن و قصد شاعر جز افزایش سرگشتگی و سخت‌تر شدن گرهها حاصلی ندارد. مثلاً در غزل ۱۱ به فرض هم که بگوییم شاعر قوافی را چنان چیده که نام «حاجی قوام» را درج کند، بیت مدحی سبکترین بیت در این غزل بلند عارفانه است. غزل ۱۲ گرچه از ابتدا داد می‌زند که برای مدح تمهید شده، سه بیت مدحی بعد از تخلّص باز باردترین ابیات غزل است. اما غزل ۳۴۲ خواه به قصد مدح پدید آمده باشد و خواه نه، بیت مدحی‌اش خوب از آب درمی‌آید و در شعر هم خوش می‌نشیند:

چو غنچه با لب خندان به یاد مجلس شاه　　　پیاله گیرم و از شوق جامه پاره کنم

یک چیز مسلّم به‌نظر می‌رسد: مدح در غزلهای عارفانهٔ حافظ در اکثر قریب به اتفاق مواردْ تجربه‌ای ناموفّق است در حالی که در اشعاری که تمام یا بیشتر شعر تغزلی و عاشقانه است غالباً خوش افتاده است. اشعاری که پیشتر برشمردم عموماً عارفانه‌اند، و به همین دلیلْ قسمت مدحی پیوندی استوار و انداموار با شعر ندارد. به همین‌سان مثلاً غزل ۴۱۳ (درِ سرای مغان رُفته بود و...) که کاملاً عرفانی است، با آن‌که احتمالاً قوافی برای قسمت مدحی (سه بیت) تعبیه شده، کلّ مدح اندکی سرد و نادلپذیر است. در قیاس با اینها هیچ‌یک از غزلهای عرفانی بلند ۱، ۲۲، ۲۶، ۷۲، ۷۴، ۸۷، ۱۰۷، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۸، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۹۱، ۳۳۴، ۳۴۹، ۳۶۶، ۳۸۵ و شماری دیگر با مدح همراه نیست. یک نتیجهٔ کلّی این‌که حافظ اشعار عرفانی درجهٔ دوم به پایین را با مدح درآمیخته و از مدح در بلندترین آنها (کَما هُو حقُّه) پرهیخته است.

جوهرهٔ مدح صراحت و وضوح است. ممکن است در ضمن قصاید مدحی، برخی موضوعات به دلایلی به ابهام و اجمال بیان شود (مثل قصیدهٔ «سپیده دم که صبا بوی لطف جان گیرد...» که شکستها و درماندگیهای ابواسحق به کنایه و استعاره برگزار شده است) ولی خود مدح اقتضای صراحت دارد. امّا حافظ اهل صراحت

نیست. نصایح صریح او هم چنگی به دل نمی‌زند، به خلاف نصایح شاعرانه و سرشار از ظرافتهای بیانی و بدیعی او. دلیل عمدهٔ عدم توفیق او در اغلب مدایح صریح و به اصطلاح مونتاژ شده بر شعر نیز همین است. لیکن از آنجا که تا بخواهی مرد میدان اجمال و اشارت و ابهام هنری است مدایح پوشیدهٔ او و نیز آنچه من «اشارت مدحی» می‌خوانم موفق است:

به چمن خرام و بنگر برِ تخت گل، که لاله — به ندیم شاه ماند که به کف ایاغ دارد

که مدح است، و تنها بیت مدحی در غزل، اگرچه آن را می‌توان تصویری با رنگ یا بنمایهٔ اشرافی نیز دانست. درست مثل همین اشارت مدحی، که قضارا آن هم تنها مایهٔ مدحی در غزل مربوط است:

یار دلدار من ار قلب بدین‌سان شکند — ببرد زود به جانداری خود پادشهش

به همین‌سان مدایحی که به زبان عاشقانه بیان می‌شود و خواننده ممکن است اصلاً آن را غزل عاشقانه بینگارد. خواجه از این دست که مخاطب میان ممدوح و محبوب به تردید می‌افتد بسیار دارد و موفق نیز هست:

رواق منظر چشم من آستانهٔ تست... تا آخر، که تنها در مقطع است که مدح پررنگ می‌شود. به این بیت بنگریم که مدحی است و اعتذار از عدم حضور در درگاه، لیکن به زبانی عاشقانه:

به تن مقصّرم از دولت ملازمتت — ولی خلاصهٔ جان خاک آستانهٔ تست

به همین‌سان است مدایح گمان‌افگن میان مدح ممدوح و حمد محبوب، یا آنهایی که جمع میان مدح دیگری و ستایش خویش است، که اینها را هم معمولاً خوب از کار درمی‌آورد، مثل:

سرود مجلست اکنون فلک به رقص آرد — که شعر حافظ شیرین‌سخن ترانهٔ تست

و یا جمع مدح با گلایه یا انتقاد:

عدل سلطان گر نپرسد حال مظلومان عشق

گوشه‌گیران را ز آسایش طمع باید برید

در هر حال به‌نظر می‌رسد چندان میانه‌ای با ستایش آشکار یا یکرویه نداشته یا کار او مصداق «بی‌مایه فطیر است» بوده، یعنی طبع وی از هرآنچه مایهٔ کافی شاعرانه نداشته می‌گریخته است.

اساساً از اوج‌های هنر او یکی همین آمیغهای مدح با عشق یا مدح به عاشقانه‌ترین زبان و مدح همراه با عرفان است که این دو کار او بارها حتی مأنوس‌ترین افراد با کلام

او را به شک و شبهه می‌اندازد. به راستی چه کسی تاکنون در تشخیص محتوای اصلی بسیاری از ابیات او میان عشق بشری و آسمانی و گاه مدح یا غربت از شیراز یا از گلشن قدس در تردید نیفتاده است؟ چنین به‌نظر می‌آید که او اساساً یکی از شگردهای هنری خود را در همین گمان‌افگنی میان معانی گوناگون قرار داده است (همچنان‌که در بحث از بدیع در زیر عنوان «مشاطهٔ چالاک طبع» مواردی متعدد را از ایهام یا دوپهلویی در کلّ بیت، نه در لفظ یا عبارتی خاص، خواهیم دید.) در یکی از مباحث پیشین در بحث از غزل: خلوت‌گزیده را به تماشاچه حاجت است...، که معمولاً عارفانه انگاشته می‌شود تردیدهایی کردم که شاید در تقاضای وظیفه باشد. (نک. زیر عنوان «حافظ درگاه‌نشین».) کم ندارد غزلهایی از این دست که کلّ غزل را می‌توان ایهامی خواند. یا نگاهی به غزل: ای خونبهای نافهٔ چین خاک راه تو... بیندازید؛ مدحی است امّا اگر تفسیر عرفانی از آن بکنید گمان نمی‌کنم کسی بتواند متعرّض شما شود. گمان هم نکنیم کار حافظ در این باب کاری ساده است بلکه ذهن شاعرانه‌ای بس نیرومند می‌خواهد تا معانیی این‌سان متفاوت را در ساختار یک شعر جا بیندازی و در همدیگر ببافی. سخن در توانایی شاعر است، و نه نیک و بدِ این تردیدآفرینی در ذهن مخاطب میان محتواهای مغایر یکدیگر. یکی از مشکلاتی که این شگرد و این خوی شاعر برای منِ مخاطب پیش می‌آورد این است که حتی در برخی ابیات از غزلهای مسلماً عارفانهٔ او هم تردید کنم که شاید مدحی باشد. مثلاً در غزل: صلاح کار کجا و من خراب کجا... با خود بگویم: نکند شاعر در این بیت:

چو کحل بینش ما خاک آستان شماست　　　کجا رویم، بفرما، ازین جناب کجا؟

قصد مدح را نیز دنبال کرده است؟ در هر حال، ابیات و اشعار گمان‌افگن میان محتواهای متفاوت کم ندارد. و امّا هرچه بگوییم و به هرگونه که بنگریم یک چیز در باب سلیقه و پسند خواجه در آمیزش معانی متفاوت با یکدیگر آشکار است: شعر، خواه مدحی و خواه عرفانی یا عاشقانه، و گذشته از هرگونه تفسیر یا تأویلی که از آن بشود، در نهایت می‌باید جوهر شعری و استعاری خود را در بالاترین حدّ ممکن دارا باشد، همچنان‌که در چند شاهد مذکور، از جمله در اشارات مدحی او دیدیم. یا در مورد این بیت که حافظ‌پژوهان تاریخگرا آن را در مدح تورانشاه و اشاره به خلاصی او از زندان دانسته‌اند:

ماه کنعانی من، مسند مصر آنِ تو شد　　　گاه آن است که بدرود کنی زندان را

گیریم که به واقع چنین قصدی در آن بوده باشد، اما خود بیت مگر چه چیزی از جوهر

استعاری به‌عنوان مضمونی تغزلی و عاشقانه کم دارد یا مگر به این خوبی در کل ساختار شعر جا نمی‌افتد تا مثلاً برای قوام یا هویت آن ناگزیر از توسل به آگاهیهای بیرون از شعر باشیم؟ یا در شعر بی‌اندازه طرب‌آفرین و تغزلی: تاب بنفشه می‌دهد طرّهٔ مشکسای تو...، این بیتها:

شاه‌نشین چشم من تکیه‌گه خیال تست / جای دعاست، شاه من، بی‌تو مباد جای تو

شور شراب عشق تو آن نفسم رود ز سر / کاین سر پرهوس شود خاک درِ سرای تو

گیریم که غرض مدحی نیز داشته باشد (که این احتمال را نفی نمی‌توان کرد) امّا این موضوع کدام خلل را در لذت تام خواننده از یک تغزل ناب پدید می‌آورد؟ یا چه ضرورتی برای کاوش ذهن و نیّت شاعر در آثاری با این جوهر شگفت‌انگیز استعاری وجود دارد و کدام دغدغه را از بابت عدم اطلاع از امور بیرونی احساس می‌کنیم؟ مثالی دیگر، این‌بار از یک غزل آشکارا مدحی، می‌آورم، از غزل: ای در رخ تو پیدا انوار پادشاهی... در یک بیت می‌خوانیم:

بازار چه گاهگاهی، بر سر نهد کلاهی / مرغان قاف دانند آیین پادشاهی

مدح در آن هست، اما قائم به مدح نیست. جوهرهٔ استعاری‌اش آن را همه‌جایی و همه‌گاهی کرده چنان‌که به مَثَل سایر نیز بدل گردیده است. (شاهد من ضبط آن است در امثال و حکم دهخدا ۱، ۳۶۰.) مهم نیست روی سخن با شاه شجاع است یا غیر او. چه دلیلی دارد که مثلاً آن را دربارهٔ شیوخ خانقاهی، به، مصداق بیت دیگر شعر:

ساقی، بیار آبی از چشمهٔ خرابات / تا خرقه‌ها بشوییم از عُجب خانقاهی

ندانیم؟ ببینید، من نمی‌گویم که ما هیچ مشکلی از جهت تشخیص محتوی یا غرض اصلی در برخی اشعار او نداشته‌ایم، اما این نیز هست که غالباً در هر شعر وی بی‌هیچ دغدغه‌ای از این جهات به لذت ناب (اصل بنیادین در هر اثر هنری) رسیده‌ایم چون همین شیوه (که شاعر خود را ملتزم و متعهد به خود شعر چونان پدیداری هنری و مستقل از اغراض و غایات برونْ‌شعری می‌داند) سبب می‌شود که ما غایت بهره و لذت خود را از شعر خواجه برگیریم بی‌آن‌که از شأن صدور شعر یا نام و نشان این و آن فرد ذی‌ربط با آن بپرسیم، یا دقیقتر: این‌گونه امور را واگذار به سطح و ساحت تحقیقی قضایا کنیم. اگر یادتان باشد جایی گفتم که شعر حافظ بیشترین ارتباط را در میان غزلسرایان با امور و رویدادهای عصر شاعر دارد (زیر عنوان «مکان و زمان در سلوک شعر») اکنون وقت کاملتر کردن این حکم است. به راستی پارادوکسی است این‌که شعری بیشترین پیوندها را با زمان و مکان خود داشته باشد، و همزمان کمترین

نیاز را از دید قاطبهٔ حافظ‌خوانان به درک آن اوضاع و احوال. آری، حافظ بودن حافظ و شعر بودن شعرش پیش از عصر پژوهشهای جدید در باب این‌گونه امور و وقایع حیات و محیط او، همواره مطرح و مورد توجه بوده است و به قوّت. دلیل اصلی نیز همین جوهرهٔ استعاری شعر و حرکت آن در ذهن و ضمیر مخاطبان سده‌ها، و به بیان دیگر، همان اصل تعهد به هنر، بیش و پیش از هر چیز دیگر، بوده است. در اغلب مدایح او ممدوح بدلی از محبوب و منظور است و خطاب با او به زبان عشق و دست بالا رفاقت، و در موارد فراوان هم خطاب «به جام بادهٔ صافی» است. (به‌یاد آوریم که چه مایه از مضامین مدحی او حول باده، تهی بودن جام، درخواست جام زر از شاه به هنگام باده‌نوشی و... است.) در مورد غزلهای رثایی او نیز همین قاعده صدق می‌کند، یعنی مَرثیٌ لَه در مکان معشوق و مَشوق قرار می‌گیرد. از همین روست که غزل: یاد باد آن‌که سر کوی توام منزل بود... جواز جاودانگی می‌گیرد. شایان توجّه این‌که غزل حافظ بیش از همهٔ دیوانهای غزلیات به مدح آمیخته است ولی حافظ‌خوانان به آن وقعی ننهاده‌اند، چرا؟ چون مجموعهٔ عوامل یا اسلوبهای یاد شده سبب شده است تا مدحی‌ترین اشعار هم منزلت غزلی بیابد و شور و عاطفه و تخیل (مهمترین عناصر تغزّل) به اغلب مدایح نیز بخشیده شود. این دقیقاً همان چیزی است که کمتر غزلسرایی در پیشینهٔ سه‌قرنهٔ غزل مدح‌آمیز قبل از خواجه به آن توجه کرده و همین لاجرم باعث گردیده تا مدایح در غزل از پیکرهٔ آن جدا انگاشته شود و بوی دل‌آزار تکلف یا صراحت در مدح کمابیش از آن به مشام برسد و کمتر مدحی با بافت و ساخت و زبان و لحن شعر به اندازهٔ آنِ حافظ جوش خورده باشد (جز غزلهای مدحی سعدی، که البته تعدادشان قابل قیاس با حافظ نیست.) مراثی هم در غزل قبل از خواجه وجود داشته اما به راستی کدام‌یک توانسته است دل ما را تا بدین حد به درد آورد؟ نکته‌ای دیگر نیز باید مورد توجه قرار گیرد: مقصود من تنها این است که خواجه به مدد خلاقیت و اندیشهٔ شاعرانه‌اش مدح و مرثیه را اغلب در بالاترین حدّ ممکن به روال و زبان غزل نزدیک می‌کند، نه این‌که مثلاً شعر چندمنظوره یا چندمخاطبه می‌گوید. چنین شعری در عمل وجود خارجی ندارد و به فرض مستبعد وجود هم لاجرم آن‌قدر انتزاعی و بی‌رمق خواهد بود که اساساً نمی‌تواند حامل حرفی و دردی و پیامی باشد. هیچ اثر درست و بِاَندام و بسامانی نیز با این به اصطلاح دو یا چنددوزه‌بازی کردن پدید نیامده است تا چه رسد به شعر حافظ. آنچه را هم که پیشتر تحت عنوان پاره‌ای بهره‌گیریهای ابزاری از تصوّف ذکر شد (در زیر عنوان

«حافظم در محفلی، دردی‌کشم در مجلسی») به هیچ روی با مقولهٔ حاضر نباید خلط کرد، چه این بهره‌گیریها، گذشته از این‌که امری تقریباً همگانی در میان شاعرانِ کمابیش تأثیرگرفته از تصوف و عرفان است، تنها در مورد ابزار یا لوازم صدق می‌کند، و نه در باب کلیت شعر و جوهره و جهت یا پیام و پیامگیر آن. مخاطب اهمّ و اصلی حافظ نیز، جز در مورد برخی اشعار حاکی از مناسبتهای خاص یا امور و روابط شخصی، در حقیقت قوم و مردم دیرینه، دردمند و در عین حال خوش‌قریحهٔ اوست، و نه چون برخی سخنورانْ این یا آن شاه یا دیگر مددرسانان عیش و معیشت شاعر. شیوه‌ای را هم که در مدایح غزلی‌اش برگزیده در درجهٔ نخستْ ارضای ذوق و روح تلذّذ هنری قوم خویش درگذر روزگاران است. من در مورد کلّ مدایح در ادب پارسی نیز معتقدم آنهایی ماندگار مانده که شاعر در اصلْ همین ذائقهٔ قومی را منظر و منظور خود قرار داده و نه آن چیزهایی را که به اصطلاح در محدودهٔ نوک بینی گوینده قرار می‌گرفته‌اند. امثال عنصری، فرّخی، ظهیر، انوری، خاقانی و در عصر صفوی عرفی در حقیقت و در درجهٔ نخست پارسی‌دوستان عصر و سده‌های پس از خود را مخاطب خود می‌دانستند و پهنهٔ چالش و هنرنمایی آنان پسند سخن‌شناسان بود و نه‌تنها خاطر خطیر این و آن، گو این‌که شاهان و دیگر رجال عصر هم در این میانه سخن به ریش می‌گرفتند و شاعر هم از این رهگذر گذرانی می‌کرد. هیچ‌یک از آن بلندپایگان حکومت، مخاطب و هدف اصلی نبود، زیرا در عالم هنر نمی‌توان یک دل را به دو دلدار، به گونه‌ای برابر یا هم‌عرض و هم‌ارز یکدیگر، داد. «دو تربز به یک دست برداشتن» در مورد مخاطب اثر هنری، نتیجه‌اش روشن است، همچنان‌که حاصل کار شاعران نزدیک‌بین.

و امّا اشارتی به سعدی و شماری غزل مدح‌آمیز او رفت. این غزلها، مطابق طبع فروغی، در حدود ۱۳ تا و عبارت است از ۱۲۸، ۱۳۶، ۲۵۶، ۳۱۸، ۳۲۸، ۳۷۱، ۳۹۲، ۴۱۸، ۵۰۹، ۵۷۸، ۵۹۸، ۶۰۹ و احتمالاً ۲۷۵. بیشتر آنها در مدح اتابک عصر، خاقان (ظاهراً هلاکو) و جوینی صاحبدیوان است.

در غزلهای مدحی حافظ دیدیم که بسیاری از آنها همچون ذیل و زایده‌ای نسبت به پیکرهٔ غزل جلوه می‌کنند و به آسانی قابل حذف از، یا اضافه بر، اصل غزل‌اند، و حال آن‌که در این دست از غزلهای سعدی به‌طورکلی مدح پیوندی استوار و اندامواره با دیگر ابیات دارد و کمتر با دیگر مضامین شعر غریبی می‌کند. دلیل این ویژگی، گذشته از سرشت عمومی غزل سعدی، یعنی وحدت محور در مضامین، این است که

چکیدهٔ محتوای غزل سعدی یا روح آن اخلاص و خاکساری در برابر محبوب است و ستایش همراه با خاکساری نسبت به ممدوح نیز به آسانی با آن جوش می‌خورد و درمی‌آمیزد؛ بنگریم:

تو خود به صحبت امثال ما نپردازی　　　نظر به حال پریشان ما نیندازی...

(غ ۵۷۸)

که تمام غزل حول فراتر بودن معشوق از عاشق و نظر نینداختن بر این موجود درمانده و سرسپرده است، پس مدح شمس‌الدین صاحبدیوان در این بیت خطاب به معشوق به خوبی جا می‌افتد و خواننده را از حالی به حال دیگر نمی‌افگند:

تو همچو صاحب دیوان مکن که سعدی را　　　به یک ره از نظر خویشتن بیندازی

در غزل زبانزد: من ندانستم از اوّل که تو بی‌مهر و وفایی... (غ ۵۰۹) در آخر:

خلق گویند: برو دل به هوای دگری ده　　　نکنم، خاصه در ایّام اتابک، دوهوایی

و به همین‌سان خواننده را هم «دوهوایی» نمی‌کند. همچنین بیشتر این غزلها تنها حاوی اشارات مدحی است و یا مدح در بیشتر آنها یک بیت بیش نیست. تنها در غزل ۳۹۲ دو بیت و بیش از همه در ۴۱۸ چهار بیت به مدح مربوط است. در هر حال، سعدی مهارتی بسیار در نشاندن این مدایح در غزل از خود نشان می‌دهد. این هم یک نمونهٔ گویای دیگر:

امشب مگر به وقت نمی‌خواند این خروس　　　عشّاق بس نکرده هنوز از کنار و بوس...

(غ ۳۱۸)

که در پایان آن، مدح اینچنین با بافت تغزلی پیوند می‌یابد:

تا نشنوی ز مسجد آدینه بانگ صبح　　　یا از درِ سرای اتابک غریو کوس

لب بر لبی چو چشم خروس، ابلهی بود　　　برداشتن به گفتهٔ بیهودهٔ خروس

اکنون که از مدح در غزل سخن رفت بد نیست به علاقهٔ تضاد یادی هم از مرثیه در غزل حافظ برود. او در غزل رثایی، هنری حتی بیش از غزل مدحی دارد چون در این زمینه نه‌تنها در بعضی، بلکه در تمامی آنها داد هنر، همراه با عاطفه، داده است. گفتنی است غزل رثایی نیز نمونه‌های متعدد دارد، همچنان‌که خاقانی چند تا دارد، از جمله:

کار عشق از وصل و هجران درگذشت　　　درد ما از دست درمان درگذشت...

(دیوان ۵۵۵)

و در بیتی:

فتنهٔ عشق تو بردارد جهان　　　خاصه می‌داند که سلطان درگذشت

هم او:

عــهد عشــق نــیکوان بــدرود بــاد		وصـل و هـجر هـردوان بـدرود بـاد...

(همان ۷۷۰)

که در آخر می‌خوانیم:

ای جمال‌الدین، چو اصفهود نماند		حصن شندان و آرجوان بدرود باد

مولانا نیز چند غزل رثایی دارد، مثل:

ای طبل رحیل از طرف چرخ شنیده		وی رخت ازینجای بدانجای کشیده...

(کلیات ۵، ۱۳۱ غ ۲۳۳۴؛ نیز نک. ج ۵ غ ۲۵۸۷ و ج ۶ غ ۲۶۴۸)

اوحدی:

بــه تـازه بـاد جـدایـی گـلی بـبرد ز بـاغم		که همچو بلبل مسکین از آن به درد و به داغم...

(دیوان ۲۸۶ غ ۵۳۴)

سعدی چنین غزلی ندارد، چون هـمچون بسیاری از شـاعران از قـوالب دیگـر، به‌ویژه قصیده، برای سوگواره‌سرایی بهره می‌گیرد.

و امّا سوگواره‌های غزلی حافظ، از جمله دو غزل در سوگ پسـر (غ ۵۵ و ۱۳۰)، قوام‌الدین صاحب‌عیار (۱۰۸)، شاه ابواسحق (۲۰۳) و همسر شـاعر (۲۱۰) بـی‌هیچ گزافه‌ای بهترین غزلهای رثایی در تاریخ شعر پارسی، چه از جهت ارزشهای شاعرانه و چه از جنبهٔ عاطفی یعنی دردمندانگی و دردانگیزی است. از دید ساختاری نیز، به خلاف آن گروه از غزلهای او که دارای تنوّع مـضمونی است، دارای یکـپارچگـی یـا تک‌محور است، حتی سوگوارهٔ قوام‌الدین (آن‌که رخسار ترا رنگ گل و نسرین داد...) با آن‌که با سه بیت تغزل‌گونه آغاز می‌شود، همین بیتها نیز مضمون سوگمندانـه دارد. بیتی دیگر از همین شعر:

بعد ازین دست من و دامن سرو و لب جوی

خاصه اکنون که صبا مـژدهٔ فـروردین داد

به رغم ظاهر شادانِ مضمون و تصاویر، دنبالهٔ دردسرایـی است چـون در ایـن بـهار غمزده، شاعر در نبود سرو اندام قوام به سرو بستان و جـوی اشک پـناه بـرده است. بی‌شک شاهکار همهٔ این پنج مرثیه (که امیدوارم شگـفت نـدانـید اگـر مـن یکـی از عالی‌ترین غزلهای او در همهٔ دیوان می‌دانم) سوگ شاه شیخ است: یاد باد آن‌کـه سـر کوی توام منزل بود...

از آنجا که این غزلها را با دقتی درگنجایی توان خویش تحلیل کرده‌ام (نک. شرح،

ذیل همین شماره‌ها) در اینجا جز این نمی‌گویم که: آنچه شأن این اشعار را افزایش می‌بخشد، گذشته از شیوایی خود شعرها و شیدایی و شور شاعر برای ازکف‌شدگان، این است که یکایک آنها فرصتی است برای درنگ درکار و بار جهان و آنچه خشم و حسد چرخ بر آدمی و بیچارگی و بازیچگی در چنگال آن خوانده می‌شود؛ جهانی که تا می‌آیی نفسی به راحت در کنار عزیزی برآوری یا چشم امیدی به میوهٔ دلی بدوزی درد و داغ به تو «روز خوش» می‌گوید. تنها دیر و زود دارد، سوخت و سوز نیز هم. آری، در این سوگنامه‌ها سخن سرانجام به عقل و اختیار مخلوق می‌کشد، عقل مغلوب و اختیار مسلوب. بیشترین تأثیرگذاری این غزلها درست به دلیل چنین پیوندی است. همچنین اگر در میزان صمیمیت خواجه درشماری از غزلهای مدحی با توجه به شخصیت نادلخواه تنی چند از ممدوحان می‌توان تردید کرد در مورد مراثی او هرگز چنین حکمی روا نیست چون همگی بی‌استثنا از ژرفای نهاد و سویدای دل وی برخاسته‌اند. گذشته از زن و فرزند، دوست و سلطان دلخواه او و وزیر اهل فضل و کرم نیز مایهٔ خوشدلی و تسلای وی در میان انبوه اندوهها و دغدغه‌ها بودند، و مگر جز از رهگذر عواطفی سیّال و موّاج می‌شود چنان سوگواره‌هایی سرود؟

گوی بیان توان زد

در اینجا آهنگ آن را ندارم که دربارهٔ جلوه‌ها و ابواب گوناگون فن بیان در شعر خواجه همچون تشبیه، استعاره، مجاز و نظایر اینها سخن بگویم چرا که دیگران آنها را بیش یا کم بررسی کرده و گرایشهای ویژهٔ او را در هریک از آنها بازگفته‌اند. گذشته از این، پیشتر در اغلب مباحثی که در زیر عنوانهایی چون «مستور و مست» و «ره بدین هنجار» آمده درباب مقولات بیانیِ اشعار او نیز سخن گفته شده است، اگرچه در آن مباحثْ بیشتر از دیدگاه محتوی و مضمون به قضایا نگریسته‌ام و حال آن‌که در مباحث کنونی، نظرگاه شکلی غلبه دارد. و امّا در یک نگاه کلّی، از آنجا که درباب نمادگرایی (سمبولیسم)، که قضارا مهمترین مقولهٔ بیانی در شعر خواجه است، کمتر چنان‌که باید بحث شده است، بخش اعظم بحث بیان را به بررسی همین مقوله اختصاص خواهم داد. پیداست همین زمینه هم بسیار گسترده‌تر و فراتر از مباحثی است که نگارنده در حدّ گنجایی مجال به آنها خواهد پرداخت، گو این‌که اگر خوانندگان ما مطالب پیشین، و بسی بیش از آنها نکات فراوان ریز و درشتی را که در

ضمن شرح غزلها خواهد آمد به مجموعهٔ کنونی بیفزایند و عطف کنند این سعی مأجور آنان تا حدودی می‌تواند شفیع و عذرخواه محدودیت مبحث حاضر باشد. بسیاری از نمادها و چگونگی پیدایی آنها، از عنوان «ره بدین هنجار» به این سو به اقتضای بحثهای مختلف بررسی شده است. ضمناً از آنجا که قدمای ما اغلب «رمز» را به معنای آنچه ما نماد، نشانه یا سمبول می‌نامیم به کار می‌بردند همین واژه به نقل از خود خواجه در عنوانهای این مبحث آمده است. دیگر این‌که در مبحث حاضرْ ابتدا مطالبی کلّی بیان گردیده و آنگاه سخن بر روی خواجه و نگرش و شیوه‌اش تمرکز یافته است. همچنین بحث من دربارهٔ نمادهای حافظ بیشتر از جنبهٔ تحلیلی خواهد بود چون از جنبهٔ تحقیقی، پیش از این مورد بررسی قرار گرفته‌اند (برای نمونه: منوچهر مرتضوی، مکتب حافظ).

سخنت رمز دهان گفت

رمز یا نماد (سمبول) پیچیده‌ترین و ذهنی‌ترین پدیداری است که در جهان ادبیات می‌توان سراغ جست، زیرا از هنگام پیدایی نخستین مفاهیم مربوط به آن در ذهن و ضمیر شاعر یا نویسنده تا شکل‌گیری کامل مفهوم مورد نظر و حدود تقریبی حیطهٔ آن («تقریبی» از آن روی که هرگز نمی‌توان حدّ و مرزی دقیق و قطعی برای آن تعیین کرد، چه در غیر این صورت «نماد» فرقی با «اصطلاح» نمی‌داشت)، و همزمانْ تعیین یک لفظ به‌عنوان نشانه یا دالّ، و آنگاه ایجاد پیوند میان آن با دیگر نشانه‌ها (چنانچه اثر بر پایهٔ بیش از یک نماد قرار داشته باشد)، و سرانجامْ نشاندن مجموعه‌ای خواه کم و خواه بیش از نشانه‌ها به صورتی اورگانیک و نظام‌یافته در درون اثر، فرایندی پیچیده یا باری بیان‌ناپذیر طی می‌شود. مشکل بنیادین نماد و نمادگرایی این است که از سویی صاحب اثر نمی‌تواند حدودی دقیق برای هریک از نمادهایش منظور کند تا مخاطب بداند ذهن خود را در کدام محدوده برای درک زبان نهفتهٔ آنها به جولان درآورد، و از سوی دیگر، خود مخاطب هم ممکن است در هر بار رویارویی با یک نماد، تصوّرات یا تداعیهایی متفاوت با بار قبلی در مورد آن داشته باشد و سازمانی دیگرگون از انگیزه‌ها و نگرشها در درون او شکل گرفته باشد و بدین‌سان در تشخیص یا داوری پیشین او در قبال آن نماد تغییری رخ دهد. بنابراین، هر نمادی در درون اثر در تعاملی دایمی با دیگر نمادهاست و آنگاه که این مجموعه در برابر سازمان درونیِ ویژهٔ

خواننده در یک لحظهٔ مفروض قرار می‌گیرد وضعیتی پدید می‌آید که ممکن است در لحظه‌ای دیگر تفاوت یابد. حال در یک شعر نمادگرای راستین، یعنی شعری که نمادهایش براثر کثرت کاربرد و تکرار و تقلید به اصطلاح‌گونه‌هایی کلیشه‌ای بدل نشده است، منشوری از عناصر زنده و پیوسته و وابسته به یکدیگر در برابر منشوری متحرک یعنی ذهن و درون خواننده قرار می‌گیرد؛ باید منتظر بود که در هر مرتبه خوانش شعر، یک سطح خاص از این منشورِ گردان در برابر منشور شعر قرار گیرد، در حالی که در خوانشی دیگر ممکن است به دلیل دگرگونی سازمان درونی، سطحی دیگر جلو بیاید. عهود ذهنی میان شاعر و مخاطب نیز تنها می‌تواند در کلیت مفهوم و زمینهٔ مورد نظر در شعر برقرار باشد، و نه بیش. به همین‌سان در مورد لفظی واحد که در دو یا چند شعر به‌عنوان نماد به کار رفته، به صِرف شباهت صوری هرگز نمی‌توان حکم کرد که این دقیقاً همان است، زیرا ماهیت هر نماد فقط در بافت خود شعر تعیین می‌شود. درست به همین دلیل است که نماد و نمادگرایی در شعرْ آزادترین عرصهٔ گفتگو میان شاعر و مخاطب است. پس هم سراینده ممکن است هر بار با نمادی یگانه سخنی تازه بگوید و هم خواننده می‌تواند حرفی متفاوت (برحسب تفاوت بافت و ساخت) از آن دریابد. این‌که برخی مکاتب جدیدْ خواننده را سرایندهٔ شعر می‌دانند بالاترین حدود و وسیعترین مصداقهای آن در همین شیوهٔ بیانی است. ما اگر هر بار حرفی تازه در غزل سعدی و حافظ یا شعر نیما و شاملو می‌بینیم از رهگذر نمادگرایی است. اشتباه بزرگ برخی شارحان حافظ هم همین است که می‌خواهند نمادهای او را به شیوهٔ لغت ـ معنی توضیح دهند و یا در نهایت با آنها معاملهٔ استعاره کنند.

و امّا دربارهٔ انگیزهٔ نمادگرایی، این عادت شیوعی عام دارد که رویکرد به بیان نمادین را معلول بازجُستها و گرفت و گیرهای دینی بدانند، همچنان‌که نمادگرایی اجتماعی ـ سیاسی را ناشی از فضای سانسور و اختناق سیاسی و بگیر و ببندها از سوی حکومتهای خودکامه. اینها را تنها می‌توان به منزلهٔ عامل تشدیدکننده یا یکی از علل این گرایش پذیرفت، و نه علّت و انگیزهٔ اصلی. در باب نمادگرایی عرفانی، برخی اهل نظر به درستی می‌پرسند: چگونه ممکن است شعرا و عرفا برای دفع شر نهادهای دینی و متشرّعان سختگیر و خشک‌اندیش از رموز یا نمادهایی بهره بگیرند که خود مصداق فسق و فجور است همچون شراب و شاهد و ذکر اعضای بدن و امثال اینها، و آیا این عذر بدتر از گناه را می‌توان مصداق «تقیه» برای این دست شاعران دانست؟ (برای نمونه، مرتضی مطهری، تماشاگه راز ۱۴۸) در مورد نوع سیاسی و اجتماعی آن

نیز می‌توان پرسید: آیا مثلاً در پیدایی مکتب نامور سمبولیسم در فرانسه عاملی چون اختناق و ارعاب سیاسی را می‌توان به میان آورد؟ در خصوص سمبولیسم در شعر جدید ما، هرچند نمی‌توان بیمها و دغدغه‌های برخاسته از استبداد رضاشاهی را بی‌تأثیر انگاشت، لیکن به‌نظر نمی‌رسد نخستین تجربه‌های نیمایوشیج در این شیوهٔ بیانی (که به سالهای پیش از قدرت‌یابی رضاخان بازمی‌گردد) زیر تأثیر عامل اختناق بوده باشد. در هر حال، علّت و انگیزهٔ اصلی در نمادگرایی به اهداف هنری و به‌طور مشخصْ گسترش‌بخشی به دامنهٔ تخیّل و حوزهٔ مفهومیِ واژه‌ها و طیف تداعیهای آنها بازمی‌گردد و به زبان ساده، بیشترین حرف و حدیث را با کمترین ابزارها و در کمترین ظرف بازگفتن و بیشترین جان و جوهره را به واژه‌ها دادن. وانگهی، نوع یا زمینهٔ سومی هم از نمادگرایی هست که همان هنر برای هنر یا شعر برای شعر است که در مورد آن طرح علّت و انگیزه‌ای از این دست بی‌ربط است، مگر این‌که بگویند پیروان آن هم از ترس به آن پناه برده‌اند، که حرفی است بی‌ربط‌تر. شعر نمادگرا معمولاً برخوردار از برترین مایهٔ از ابهام و سایه‌روشن هنری است. چنین شعری غالباً دارای بافتی است فشرده و مبتنی بر تعدادی نشانه با بیشترین ظرفیت القا و توانش بیانی با شبکه‌ای ظریف و درهم تنیده از واژه‌ها که از طریق نقبهایی نامرئی در ارتباطی پیچیده و لابیرنت‌گونه با یکدیگر قرار دارند. نمادها، حتی اگر برگرفته از جامدترین اشیا باشند، در این‌گونه شعر گاه همچون موجوداتی جاندار، با تپش و تحرّک و توش و توان خود نقشی همچون پرسوناژهای نمایش ایفا می‌کنند و دست در دست یکدیگر (حتی اگر در جدالی دراماتیک نیز با یکدیگر درگیر و در نبرد باشند) تلاش می‌کنند تا دستگاه منسجم شعر را در جهت مقصود شاعر به کار اندازند و گسترهٔ دلالتیِ یکدیگر را هم به بیشترین حدّ ممکن توسّع بخشند. در چنین شعری هرگونه تصریح و ایضاحی در باب مفهوم یا ماهیت این یا آن نماد از سوی شاعر و در خود شعر، یکسره با روح و انگیزهٔ نمادگرایی و خویشکاری نماد ناسازگار و به اصطلاح نقض غرض از شعر نمادین است، زیرا حوزهٔ دلالتی نماد را، برعکس آنچه گفتیم، محدود می‌سازد. به بیان دیگر، اگر شاعر می‌خواهد بگوید خواننده باید این یا آن نماد را به فلان و بهمان صورت بفهمد چرا اساساً شعر نمادین سروده است؟ (خواهیم دید این‌گونه ایضاحات، برخلاف اشعار نمادین غربی یا شعر جدید پارسی، تا چه حد در قدیم شایع بوده) البته برخی قراین شعری یا عهود ذهنی میان شاعر و مخاطبْ امر دیگری است و ممکن است در مواردی ضرورت یابد تا مخاطب میان

برداشتهای متناقض یا ناسازگار با روح و پیام شعر سرگردان نماند. در باب تعریف نماد نیز عجالتاً همان راکه در تداول هست اختیار می‌کنیم یعنی: نماد استعاره‌ای است که در آن به جای یک مشبّهِ محذوف، تعدادی (حالا بیش یا کم برحسب مورد) مشبّه حذف شده است و مشبهٌ‌به خود حاوی و جایگزین تمامی مشبّه‌های محذوف است، و گستردگی یاد شده در مفهوم نماد نیز در اصل ناشی از همین امر است، و پیچیدگی آن نیز از همین رهگذر. بنابراین، از چهار مقولهٔ بیانی که همگی بر روی خط مشابهت قرار دارد (یعنی تشبیه، استعاره، نماد و اسطوره) نماد در سومین درجه از نظر وسعت گسترهٔ مفهومی و دلالتی خواهد بود. خط دیگر مجاورت است که شامل مجاز و کنایه می‌شود، که در این دو علاقه‌ای غیر از شباهت در میان است، همچنان‌که در فن بیان به تفصیل از این علاقه‌ها و نامهای آنها سخن می‌رود. و امّا یکی از تفاوتهای مهم میان نمادگرایی عرفانی و سیاسی ـ اجتماعی و هنر برای هنری این است که اوّلی دارای گستره‌ای مشخص در چهارچوبی ویژه یعنی همان اصول و اهداف عرفانی است، حال آن‌که در دو گونهٔ دیگر چنین حدود و محدودیتی وجود ندارد و از هرگونه آفاق و اقالیم فکری و فرهنگی می‌توان در آنها سراغ جست. دربارهٔ اصول و اهداف نمادگرایی، از آنجا که نگارنده در جایی دیگر با دقت و تفصیلی بیشتر سخن داشته است، به همین مایه بسنده و خوانندگان را در صورت تمایل به آنجا ارجاع می‌کند. (داستان دگردیسی ۱۴۱ـ۱۵۴)

برخی از مسایل و مشکلات در سنت نمادگراییِ شعر عرفانی را پیشتر در مباحث مربوط به آنها بررسیده‌ام، از قبیل حرکت و انتقال از حقیقت به مجاز و برعکس یا آمیزش میان مفاهیم بشری و فرابشری یا جابجایی معشوق زمینی و آسمانی (فرایند «تنزیل» و «تنزیه») در یک شعر واحد و سرگشتگی مخاطب میان این دو، کاربرد واژه‌های دوسویه و حتی ذکر واژه و ارادهٔ عکس معنای رایج، این‌که مخاطب شعر دایماً باید معانی مجرّد را از واژه‌ها و تعابیر محسوس و اینجهانی انتزاع کند (حتی الفاظی با معانی اروتیک و شهوی را به معانی مجرّد و معنوی حمل کند) و نظایر اینها. به راستی برای خوانندهٔ ناآشنا با این سنّت شعری، عذابی الیم است که مثلاً عقل، جنون، صلاح، فساد، نیکنامی، بدنامی و غیره را می‌باید به گونه‌ای معکوس یا به اصطلاح «هُزوارشی» بخواند و بفهمد. برای نمونه، وقتی خواجو می‌گوید:

خداوندان دانش نیک دانند   که مدهوشان خداوندان هوشند

(دیوان ۲۳۹)

خواننده از کجا باید بداند که «مدهوش» یعنی «خداوند هوش»؟ لابد چنین خواننده‌ای خود باید «خداوند دانش» باشد تا این معنای معکوس را از این نماد دریابد. و یا آنگاه که می‌خوانیم:

گر به بدنامی برآید نام ما، ننگی نباشد　　زان که بدنامی درین ره نیست الّا نیکنامی
(همان ۷۷۸)

باز همین مسأله در باب «بدنامی» و «نیکنامی» وجود دارد، همچون موارد بی‌شمار از این دست. به همین‌سان با رواج چنین سنّتی، خواننده در بسی موارد میان طنز و جدّ سرگردان است و نمی‌داند فلان تعبیر را چگونه باید تلقی کند و چرا. و یا هنگامی که می‌بیند اسلام در این‌گونه اشعار همچون بسی مفاهیم ستودهٔ دینی مطرود یا مطعون واقع می‌شود و به عکس، ادیان و آیینهایی که در جامعه‌ای اسلامی به‌طور طبیعی منفور و مبغوض‌اند یکباره در شعرْ محبوب و ممدوح واقع می‌شوند، و... لیکن با همهٔ این احوال و آنچه تقریر خواهد رفت یک حقیقت انکارناپذیر هست: پیشینیان ما، به محض تأثیرپذیری شعر از تصوّف و عرفان، و چند سده پیش از پیدایی مکتب سمبولیسم در شعر غرب، مناسب‌ترین شیوه را برای بیان اندیشه‌ها و نگرشهای عارفانهٔ خویش اختیار کردند و آن را با پاره‌ای دگرگونیها یا بهسازیها ادامه دادند تا آنگاه که از حدود سدهٔ نهم به بعد چنتهٔ ابداع و آفرینش در نمادگرایی عرفانی تهی شد و همه‌چیز رنگ تقلید و تکرار گرفت و نمادهایی با آن گسترهٔ وسیع مفهومی و آن همه توان خیال‌انگیزی به اصطلاح‌گونه‌هایی کلیشه‌ای بدل گردید، تا سرانجام نیما آمد و سمبولیسمی نوآیین را با زمینهٔ اجتماعی و سیاسی، البته پس از سالها تجربه و تلاش، ارمغان شعر پارسی کرد.

نمادها را از دیدگاه فردیت و اشتراک یا سهم خود شاعر در خلق آن می‌توان بر دو دستهٔ کلّی تقسیم کرد: ۱. نماد قراردادی conventional symbol یا مشترک common ۲. نماد خلّاقانه creative یا شخصی personal. نمادهای دستهٔ نخست، اگرچه در نخستین بار کاربردشان طبعاً خلّاقانه یا شخصی بوده‌اند، لیکن به مرور و با تداولی که به‌عنوان ابزارهای بیانی در یک برهه یا میان یک عده می‌یابند به نمادهای گروه دوم بدل می‌گردند. حتی نمادهایی از آن‌گونه که پیشتر «نمادهای سادهٔ نخستینه» خواندیم مثل دوست، یار، غم، شادی، عشق، می و مشابهات اینها روزگاری در بدو کاربرد نمادینشان تازگی داشته‌اند امّا با توسعه و ابداع بسیاری نمادهای جدید (به‌ویژه به دست سنایی، چنان‌که دیدیم) دستگاهی از نمادها پدید آمد که پس از مدتی کاربرد

آنها به معانی کمابیش ثابت در چهارچوب یک سنت شعری رواج یافت. البته در این باره کمتر می‌توان حکمی به قطع و یقین کرد زیرا نماد اساساً با توجه به سرشت متغیر و گسترهٔ وسیع مفهومی آن نمی‌تواند آن محدودیت و ثبات معنایی را که در اصطلاحات عرفانی می‌بینیم داشته باشد، چرا که هر شاعری امکان و جواز آن را دارد که مفهومی خاص خود و متفاوت با عرف رایج را از یک نماد گرفته باشد. به هر حال، جای آن دارد که پژوهشی گسترده دربارهٔ نمادهای شعر شاعران غزلسرا، دست‌کم بزرگترین آنان، صورت گیرد تا با دقتی علمی بتوان گفت آنان در نمادگرایی و نمادهای خود تا چه حد از سنّت و سفرهٔ آماده بهره گرفته‌اند و چه‌قدر و در چه مواردی خود به خلق نمادهایی تازه و از گونهٔ دوم توفیق یافته‌اند (و امیدوارم بحث حاضر بتواند مقدّمهٔ بررسیهایی بهتر در این باب باشد.) باری، خلّاقانه‌ترین نمادها معمولاً شخصی‌ترین آنها نیز هست. در شعر پارسی به طبع از هردو دسته نماد فراوان یافت می‌شود اما در یک نگاه کلی و اجمالی می‌توان حدود سدهٔ ششم را دوران بداوت و طراوت نمادها و سدهٔ هفتم را عصر اوج و بلوغ نمادگرایی عارفانه دانست. غزلسرایان سدهٔ هشتم بیشتر تابع سنت گذشتگان‌اند و کمتر حرکتی در جهت خلق نمادهایی از سنخ دوم از خود نشان داده‌اند بجز شخص خواجه، که خواهیم دید درک و تلقی او از مفهوم نمادگرایی و سازوکار این وسیلهٔ بیانی تا چه حد و چگونه است و در سنجش با همگنان، اندیشهٔ شاعرانه‌اش را در کدام جهات به حرکت درآورده است. قدر مسلم این است که نمادگرایی گذشته بنابه ماهیت آن محدود به اصول و اهداف و سنن تصوّف است و از نظر بیانی نیز در درون چهارچوبی خاص و بر روی خطوطی مشخص حرکت دارد، چنان‌که مخالفتهایی هم که در سنت شعری با تصوّف و صوفی صورت می‌گیرد باز به کمک وسایلی است برگرفته از همین آیین؛ غرض این‌که آن جریان نامحدود خلق و ابداع نمادها که در مکتب شعر سمبولیک غربی (بیش از همه: فرانسوی) می‌بینیم در آن بدان حد نیست. مکتب مذکور اساساً بر مبنای خلق و ابداع مداوم و فردیت نمادهای هر شاعر استوار است و چیزی به‌نام سنت بیانی و نمادهای مشترک کمتر در آن وجود دارد. ی. ا. برتلس در ارزیابی نمادگرایی عرفانی ما به‌نظر می‌رسد نظری بر روی هم صائب دارد، اگرچه شاید آنچنان را آنچنان‌تر جلوه داده باشد: «شمارهٔ واژه‌های نمادی و استعاری که چکامه‌سرایان تصوّف از آن بهره جسته‌اند بسیار محدود است و همهٔ ذخایر این واژه‌ها به ضابطه‌ای معیّن می‌رسد که می‌توان آن را نوع اصلی نامید که در ساختن شعرْ مبداءِ حرکت است ـ شکل آن تقریباً

تغییر نمی‌کند و تنها ترکیبات گوناگونی از آمیخته شدن با یکدیگر به‌وجود می‌آورد و سیر اندیشهٔ شاعر را هدایت می‌کند.»(تصوّف و ادبیات تصوّف ۱۴۵) او از آنجاکه اصل تصوّف بر محور توحید و وحدت وجود است قایل به این است که همهٔ نمادها سرانجام به اصل وحدت می‌رسند یا به عبارت دیگر از آن نشأت می‌گیرند، مثلاً با همین دیدگاه به بررسی دو نماد مهم یعنی زلف و رخسار، که به ترتیب دلالت بر کثرت و وحدت دارد، می‌پردازد، و یا دو مفهوم بنیادین ممکن و واجب را در نمادهایی از این دست پیگیری می‌کند (در این تقسیمات دوسویه، اولی از مقولهٔ ممکن و دومی واجب است): زلف / رخ، ماه / خورشید، ابر / آفتاب، خوف / رجا، قبض / بسط، گبر / مؤمن و غیره. (نک. همان ۱۴۵ـ۱۶۳.) البته این نگارنده گمان نمی‌کند که کلّ نمادهای این‌گونه شعر بدان اندازه که برتلس می‌گوید قالبگیری شده باشد، و معلوم نیست این نحوهٔ استدلال تا چه حد درست است، زیرا اگر بنا را به اشتقاق و نشأت همهٔ اینها از ایده‌ای واحد بگذاریم بدیهی است که همه چیز در عرفان به یک اصل یعنی وحدت و وجود واحد و واجب بازمی‌گردد و هر چیز غیر آن به قلمرو ممکنات. البته در مجموع به‌نظر می‌رسد برتلس، به‌عنوان فردی آشنا با شعر سمبولیک غربی، نمادگرایی عرفانی ما را با آن مقایسه و چنین استنتاجی می‌کند، که چنان‌که ذکر شد بیراه نیز نیست. به هر حال، تأکید می‌کنم: مادام که پژوهشی ژرف و گسترده در این باره صورت نگرفته باشد اخذ نتایجی دقیق و علمی ممکن نخواهد بود. به این نکته نیز باید توجّه داشت که مفهوم نمادها، حتی در کاربرد مشترک یا سنتی‌شان، آن‌قدر محدود یا ثابت نیست که با آنها به صورت «استعاره» یا «اصطلاح» (دو نامی که قدما غالباً به «نماد» داده بودند) برخورد شود. برای مثال، در مورد دو نماد پرکاربرد «مطرب» و «ساقی»، با آنکه به‌نحوی اجمالی اوّلی را از مقولهٔ پیامهای دریافتی و دومی را از واسطه‌های فیض الهی می‌دانند، کمتر می‌توان تشخیص داد که شاعر دقیقاً کدام‌یک از پیامها یا وسایط را اراده کرده، زیرا هریک از این دو نماد، همچون بسی دیگر، می‌تواند مدلولهایی بی‌شمار را در بر داشته باشد. در غیر این صورت، فرق آنها با استعاره چیست؟ و یا اساساً مشکل ما در تفسیر آنها کدام است؟ (در مورد نمادهای شخصی و خلاقانهٔ حافظ نمونه‌هایی در ضمن شرح غزلها خواهم داد؛ پس سخن را مکرّر نمی‌کنم. برای نمونه، نک. «آتش» در ح ۱۴۸/۱، «میخانه» در ح ۲۴۷/۱ و «منزل جانان» در ح ۲۶۳/۲.)

و اما دربارهٔ پیشینه و ریشه‌های این نمادگرایی نیز اغلب حافظ‌دوستان، همچون

بسیاری مقولات دیگر، ظاهراً بی توجه به آنچه از حدود سه سده پیش از او جریان داشته است، آن را از خود وی می‌آغازند، یعنی در این خصوص نیز میان اصل موضوع و ارزشهای سخن خلط می‌کنند.

نصرالله پورجوادی در پیگیری نخستین کاربردهای «باده» در معنای نمادین آن در طیّ بحثی دقیق، این تحول معنایی را از سده‌های سوم و چهارم و از همین نماد مشهور می‌داند و این ترجمهٔ پارسی از سخن بایزید بسطامی (ف ۲۶۱) را به‌عنوان یکی از قدیمترین شواهد کاربرد شراب در همین مفهوم نقل می‌کند، که وقتی از او پرسیده‌اند: «چه گویی اندر کسی که به یک قطره از بحر محبّت مست گردد؟» چنین پاسخ نوشته است: «چه گویی در کسی که جمله دریاهای عالمْ شراب محبّت گردد، همه را درآشامد و هنوز از تشنگی می‌خروشد؟» (بادهٔ عشق ۲۷۷؛ کل بحث: ۲۷۵ـ ۲۸۵؛ قول بایزید از کشف المحجوب هجویری ۲۳۳ نقل گردیده است.) در هر حال، ریشهٔ این بهره‌گیری نمادین را باید در مأثورات پیش از سدهٔ پنجم صوفیه دانست. سپس در سوانح احمد غزلی (ف ۵۲۰) گسترشی بیش از پیش و ژرفایی تازه را از باده و دیگر نمادها می‌بینیم.

امّا در شعر پارسی، «باده» و امثال آن به گمان این نگارنده نخستین بار در سدهٔ پنجم به منزلهٔ نمادی برای بیان عشق و شوق و بی‌خویشی و حالات و جلوات خوش و مسحورکنندهٔ آن به کار رفته است. در اسرار التوحید در اشعاری از شاعران مختلف که بر زبان ابوسعید (ف ۴۴۰) رفته است جای جای به واژه‌های یاد شده بازمی‌خوریم و پیداست اگر هم مراد سرایندگان آنها فقط معنای حقیقی یعنی نبید و بادهٔ انگوری بوده، خود ابوسعید معنای نمادین آن را اراده کرده است، مثل این رباعی:

از چهره همه خانه منقّش کردی — وز باده رخان ما چو آتش کردی
شادی و نشاط ما یکی شش کردی — عیشت خوش با، که عیش ما خوش کردی
(۱، ۲۲۴)

ابوسعید، گذشته از چند واژهٔ موجود در این رباعی، از دوست، شاه، رهی، خوبان، خورشید، ذرّه و غیره هم چونان نماد بهره‌گیری کرده است.

در بحث از سنایی نیز دیدیم که او در شعر عارفانهٔ خویش چه عمق و بُعدی به می و اثرات و حالات برخاسته از آن و چه گوناگونی و گسترشی به الوان و اوانی و دیگر لوازم و ملائمات آن بخشید، چنان‌که شعر به‌ویژه غزلِ پس از خود را در مضامین پیرامون باده و مستی به پیروی خویش کشاند. این‌که باده حلّال تمامی دشواریها و

فروماندگیهاست سخنی است که سنایی بر زبان همهٔ شاعران پس از خود نهاد. (البته می‌شد در این فرایند و از شعر پیش از سنایی از خواجه عبدالله انصاری (ف ۴۸۱) نیز یاد کرد، لیکن به دلیل منحول یا دست‌کم مشکوک بودن اشعار منتسب به او از آن چشم پوشیدم؛ ضمن این‌که اظهارنظر قطعی را در باب نقش او در این جریان می‌توان تا قطعیت یافتن تعلق این اشعار به وی بازپس انداخت یا عجالتاً تشخیص را به خود خوانندگان واگذاشت. نک. رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری، به‌ویژه رباعیهای شمارهٔ ۴۲، ۶۲، ۱۱۷ و ۱۳۶.)

نمادگرایی در شعر ما چگونه پدید آمده و مهمترین هنجارهای آن کدام است؟

تصویری ساده: انسان (جهان کوچک) در درون یک باغ (جهان بزرگ) با دستی که پیوسته از درون مردم چشم بیرون می‌آید تا گلی یا گیاهی را بچیند یا هر شئ دیگری را بردارد، آن را به درون دل یا چشم دل ببرد تا پیام آن دریافته شود؛ پیام هم این است: هرچند من زیبایم، امّا مرا هیچگاه با هیچ چیز «او» قیاس مکن بلکه بی‌درنگ مرا با تمامی تصورات پیرامون من در برابر و در پای «او» نفی کن چون هیچ را با همه‌چیز و میرا را با مانا چه کار؟ پیام، که البته چیزی بجز پیام و آرمان کل تصوّف و عرفان نیست، در زمان به اجرا درمی‌آید و تصویر دریافتی در هاله‌ای از تجرید محو می‌شود. امّا اگر در جهان عرفان همه‌چیز روی در قبلهٔ مجرّدات دارد و سرانجامْ محسوس در نامحسوس محو می‌شود، در نمادگرایی عارفانه، آنگاه که نادیدنی همچنان نادیده می‌ماند تنها چیزی که می‌ماند و ماندنی است نمادهای محسوس و شاعرانه است. یعنی هر شاعری یا شارحی که در جهت تجرید و انتزاع پویید همه‌چیز را درباخت (چنانکه خواهیم دید.)

پیشتر دیدیم که دستگاهی مرتبط و منسجم از نمادها در این‌گونه شعرْ مهمترین ابزار بیان اندیشه‌ها و یافته‌های شاعر است، و از سهم مهم سنایی در ابداع و تعبیهٔ آنها سخن رفت. (زیر عنوان «ای خضر پی‌خجسته») پورجوادی به گونه‌ای مختصر و مفید در همین باره می‌گوید: «تصوّف شعر فارسی، عالَمی را ممثّل می‌سازد که در آن انسان و اجزای بدن او از قبیل زلف و رخ و خط و خال و قد و قامت و غیره، و محیط او، چه شهر و چه بیابان و چه کوی یار، و مسکن و مأوای او، خواه خرابات و دَیر و خواه مسجد و کلیسا، و معاشران او بخصوص پیر مغان و مغبچه و ساقی و شاهد و مطرب، همه به نمایش گذاشته می‌شوند، نمایشی که انسان و اجزای بدن او و اشیا و اشخاص پیرامون او همه دارای نقشهای مرتبط به هم‌اند. به عبارت دیگر، درک

هریک از این بازیگران یا درک معنای هریک از این الفاظْ منوط به درک نسبتی است که این بازیگر با سایر بازیگران و این لفظ با سایر الفاظ دارد. بنابراین، هر تحلیلی از این اسامی و الفاظ به صورت مجزّا و مستقلْ تحلیلی است ناقص.» («رسالهٔ مِشواق، حلقه‌ای از یک زنجیر ادبی و عرفانی»، معارف، د چهارم، ش ۱، فروردین ـ تیر ۱۳۶۶، ص ۴ـ۵.)

در حکمت ذوقی ایرانی، مطابق بنیاد اندیشه و بینش عرفانی، همه‌چیز جهان از «او» نشأت و سرچشمه می‌گیرد و بدون او جز جسم و جِرمی تیره و تهی نیست. اگر جهانِ وجود چون درختی است اشیا شاخ و برگ و گل و او ریشه است؛ اگر دریاست اینان امواج و او دردانه است؛ و اگر تن است اشیا اجزا و اندامهای آن و او روان است. هستی هر چیزْ نشانی و نامی ناچیز است و وامی بازدادنی؛ یک معنی به اَشکالی بی‌شمار.

عراقی:

نخستین باده کاندر جام کردند — ز چشم مست ساقی وام کردند

خواجو آن را چنین واگویه می‌کند:

اگر نماند به میخانه بادهٔ صافی — بگوی کز لب میگون دوست وام کنند

(دیوان ۲۴۶)

در دست حافظ می‌شود این:

نرگس همه شیوه‌های مستی — از چشم خوشت به وام دارد

هر چیزی را که می‌بینی «او» را اراده می‌کنی؛ همان حکایت «گل چیدن» مردم از رخ «او».

مولانا:

من چو «لب» گویم، لب دریا بود — من چو «لا» گویم، مراد اِلّا بود

(مثنوی ۱، ۱۰۷)

عماد فقیه:

من پیرهن ز عشق رُخت پاره می‌کنم — هرگه که در جهانِ تو نظّاره می‌کنم

(دیوان ۲۲۲)

هم او در غزلی یکسره بر این روال:

من ذکر روضه کردم و کوی تو خواستم — گفتم حکایت گل و روی تو خواستم

کردم حدیث نرگس و چشم تو در نظر — وصف بنفشه گفتم و موی تو خواستم...

گر کرده‌ام روایتی از حسن مهر و ماه / بدمهرم ار نه روی نکوی تو خواستم...
از ساقی ار گهی قدحی کردم التماس / آب زلالی از لب جوی تو خواستم...
(همان ۲۲۳)

ظرف و مظروف چیست؟ صورت و معنی کدام است؟ صفت و موصوف را چه کس در دهانها انداخته است؟ به راستی که تراژیک است این دوبینی استراتژیک، اگرچه عارف دورنگ بودن یا دیدن را جز نمایشی کمیک برای سرگرمی غوغا نمی‌نگرد؛ چنان‌که عراقی در غزل نامبردار خود تمامی این داستان دراز را در چند بیت بازگفت:

أَ کُئوسٌ تَلَألَأتْ بِمُدام؟ / أَم شُموسٌ تَهَلَّلَتْ بِغَمام؟...
جام را رنگ و بوی می‌دادند / تا ز ساقی و مَی دهد اِعلام

و نتیجه:

از دورنگی ماست این‌همه رنگ / ور نه یک رنگ بیش نیست مدام...
عامه از بوی باده مست شدند / خاص، خود مست ساقی‌اند مدام
مست ساقی به رنگ و بو چه کند؟ / حاضران را چه کار با پیغام؟
(کلیات ۲۲۴ـ ۲۲۵)

او دهها بار گفت (و دیگران صدها بار):

در دیدهٔ عراقی، جام و شراب و ساقی / هرسه یکیست و آحول، بیند یکی دوگانه
(همان ۲۶۸)

و در همان غزل بیتی دیگر، هم از دست وحدت وجودی، گفت:

میخانه حُسن ساقی، میخواره چشم مستش / پیمانه هم لب اوست، باقی همه بهانه

که خواجه عدیلش را فرمود:

ندیم و مطرب و ساقی همه اوست / خیال آب و گِل در ره بهانه

می‌بینیم که نمادها همگی محسوس‌اند و نموده‌ها یکسره مجرّد. اما در هیچ‌یک از گونه‌های شعر نمادگرا، بجز گونهٔ عرفانی، پیوند میان مفاهیم با مبانی حسّی تصاویر یا نموده با نماد قطع نمی‌شود و به دیگر سخن، حسّانیت نمادها نفی نمی‌گردد. اما در شعر عارفانه از مخاطب خواسته می‌شود تا حس و هر چیز حسّانی و آفاقی را پسِ پشت بگذارد. او یا باید به دو آدم بدل شود که یکی به نماد حسّی بنگرد و دیگری به مفهوم انتزاعی آن، یا یک آدم که با چشم نفی به آن بنگرد و با چشم اثبات به این. این یعنی نمک از حس خوردن و نمکدان شکستن. پیداست که مخاطبی هم که قضایا را

حسی ببیند و بفهمد ناقص‌عقل و بی‌معرفت خوانده می‌شود، و حال آن‌که اصل مایهٔ لذت هنری برای مخاطب معمولی یا معیارینْ همان جنبهٔ حسّی و آفاقی است. به هر حال، او در این اشعار با نفی آنچه موجب لذت او و جذابیت اثر است دوهوایی یا گرفتار حالت پارادوکسی (درست مثل خود عرفان) می‌گردد. البته غزل عرفانگرای سعدی و حافظ از آن روی که این قانون را چندان سخت و صلب اجرا نمی‌کند از این حیث جذّابتر می‌نماید. امّا گویندگان غزل عرفانی حتی گاه در عین یا اوج بهره گیری از عناصر و تصاویر محسوس، به صد تأکید از ما می‌خواهند تا همهٔ اینها را هیچ انگاریم و «به مغز آنها» بگرویم. شیرین مغربی در ابیاتی که ترجمه گونه‌ای از ترجمان الاشواق ابن‌عربی است، در توجیه آنچه ما نمادگرایی عرفانی می‌خوانیم نخست تصاویر و تعابیری فراوان را از قبیل:

بت و زنّـــار، تسـبیح و چـلیپا   مغ و تـرسا و گـبر و دیـر و مـینا
شراب و شاهد و شمع و شبستان   خـروش بـربط و آواز مسـتان...
نـــوای ارغـــنون و نـــالهٔ نـــی   صبوح و مجلس و جـام پـیاپی...

برمی‌شمارد و آنگاه می‌فرماید:

مپیچ انـدر سـر و پـای عـبارت   اگـر هسـتی ز اربـاب اشـارت
نـظر گـر بـرنداری از ظـواهـر   کـجا گـردی ز اربـاب سـرایـر؟
(دیوان ۶ـ۷)

کمال خجندی هم از این معنی جا نمی‌ماند و شاید برای تبرئهٔ خود از اتّهام استفاده از الفاظ عاشقانه و اروتیک چنین استدراک می‌کند:

به رویت نگویم ز آغوش و بوس   که اینها به وجه کنایت خوش است
(دیوان ۳۱)

این یعنی این‌که شعر سمبولیک بگویی بی‌آن‌که خود به چنین شیوه‌ای باورمند باشی. آیا حتی یک بار در تمامت غزلیات سعدی و حافظ به چنین ایضاح و استدراکی برخورده‌اید؟ یعنی آیا دیده‌اید که در جایی از غزلشان تذکر دهند که مثلاً: منظور ما از همهٔ این بوس و کنارها معادل مجرّد آنهاست؟ (البته در مورد باده به ندرت چنین کرده‌اند.) ببینید، این بدیهی است که هرگونه شعر عرفانی قهراً و نهایتاً با مجرّدات سروکار دارد، از جمله غزلهای عارفانهٔ سعدی و حافظ؛ اما این دو شاعر عرفانگرا کمتر در خود اشعارشان مایه‌های حسّی نمادهاشان را نفی می‌کنند، در حالی که اغلب غزلسرایان، اعم از عارفان و عرفانگرایان، جای جای در ضمن اشعارشان چنین

ایضاحهایی دارند (چنان‌که خواهیم دید.) این به گمان من یکی از تفاوتهای مهم غزل این دو با دیگران است. در مورد بخشی از نمادهای محسوس یعنی اندام‌های بدن معشوق و روابط عاشقانهٔ مبتنی بر خواهشهای بشری نیز شاعران نمادگرا به راه خود رفتند، بدون توجه به بحث و جدلهای موجود بر سر حرمت یا حلّیّت ذکر این معانی، خواه امثال قشیری و هجویری آن را حرام بدانند یا نظایر محمد غزالی مباح. (دربارهٔ آرای مختلف در این مقوله، نک. پورجوادی، بادهٔ عشق ۹۷ـ۱۰۲.)

در مورد نمادهای برگرفته از طبیعت بیرونی باید گفت: در شعر عارفانی همچون عطار و مولانا یا سخن وابستگان مکتب تعلیمی و مدرسی مثل مغربی و نعمت‌الله با جهانی تماماً درونی‌شده روبه‌روییم، یعنی اینان به‌طور کلی اصالت و اعتباری برای جهان بیرون از انسان قایل نیستند. هم از این روست که مولانا «بهار» را چون نمادی برای حال بسط و «خزان» را برای قبض لحاظ می‌کند: «عارف، گشاد و خوشی و بسط را نام بهار کرده است، و قبض و غم را خزان می‌گوید. چه مانَد خوشی به بهار یا غم به خزان از روی صورت، الّا این مثال است که بی‌این، عقل آن معنی را تصوّر و ادراک نتواند کردن.» (فیه ما فیه ۱۶۷) امّا غزل عرفانگرایان، مانند سعدی، خواجو، سلمان و حافظ، تفاوتهایی از این حیث با غزل عارفان دارد که در جای خود ذکر کرده‌ام.

یکی دیگر از جلوه‌ها یا هنجارهای مهم این نمادگرایی، نوعی ایدهٔ جهانگرایی یا صلح کل یعنی جمع و تألیف ادیان و آیینهای گوناگون از ادیان اسلامی یا سامی گرفته تا ایرانی کهن، مسیحی، یهودی، هندو و حتی بت‌پرستی یا آیین شَمنَان و غیره است. گذشته از نمادهای برگرفته از دین و عرفان اسلامی، در بهره‌گیری از نمادهای مربوط به دیگر ادیان و آیینها ممکن است هم همان انگیزهٔ تألیف قلوب و تقریب امم و فِرق مختلف بر مبنای نفی تعصب در میان باشد و هم اصل صوفیانهٔ جلب ملامت. تشخیص این‌که این یا آن مورد به کدام انگیزه بوده است غالباً با توجه به زبان و بافت شعر یا لحن شاعر میسّر است. نمونه نمادهای غیراسلامی:

۱. از ادیان باستانی ایران، به‌ویژه کیش زردشت: نام زردشت، ترکیبات و مشتقّات فراوان «مغ»، آتش، آتشکده (یا آتشگاه)، قبلهٔ زردشت (همان آتش)، سرو کاشمر (که اعتقاد داشتند زردشت از بهشت آورده است)، بادهٔ خسروانی یا آیین باده‌خواری شاهان زردشتی، پهلَوی، گبر

۲. از مسیحیت: نام و القاب حضرت مسیح و مریم، حواریون، روحانیون آن از کشیش یا قِسّیس، مطران، جاثلیق (کاتولیک)، اقانیم (اب، ابن، روح‌القدس)،

معجزات عیسی(ع) مثل احیای مردگان، دیر، ناقوس، زنّار (که برخی آن را همان کُستی یا میان‌بند زردشتیان می‌دانند)، راهب، صلیب یا چلیپا، ترسا (خواه دختر یا بت ترسا و خواه ترسای باده‌فروش)، روم و رومی (نماد سپیدی و زیبایی، در برابر زنگ و زنگی)

۳. از دین یهود: موسی و هر چیز مربوط به او و معجزات و کردارهایش همچون شیشه، صعقه، عصا، میقات، آتش، درخت (دبق)، شبان و شبانی، شعیب، سلیمان و داود و یوسف و دیگر پیامبران و ماجراها و امور و احوال بی‌شمار مربوط به آنها، فرعون و ساحران او، سامری و گاو یا گوسالهٔ زرین، مکانهای متعدد چون مصر، کنعان، نیل، وادی ایمن، طور، شرب‌الیهود

۴. از ادیان غیرالهی یا کیشهای الحادی: بت یا وثن یا صنم، بت‌پرست یا شمن، بتکده، بتخانه، بهار، اماکن مشهور به بت‌پرستی همچون بلخ، بامیان (یا بامی)، چین، و بسی ادیان و آیینها و فِرق و نِحل دیگر

از میان تمامی نمادها پنج تا را می‌توان نمادهای بنیادین، چه از جهت نقش و اهمیت و چه از نظر بسامد یا میزان کاربرد، دانست. بنمایهٔ هریک از آنها مبتنی بر یکی از حواس پنجگانه است. برای درک اهمیت و چگونگی گزینش آنها ابتدا بزمی را در نظر مجسّم کنیم. مؤلفه‌ها یا اجزای مهم این بزم به این قرار است: ۱. باده (ذوقی یا ذائقه‌ای)؛ ۲. ساقی یا شاهد، که گاهی یکی می‌شوند (بصری)؛ ۳. مطرب (سمعی)؛ ۴. گل یا هر چیز خوشبو (شمّی)؛ ۵. هر چیزی که بر پایه لمس قرار دارد یعنی تصاویر لمسی یا پساوی tactile. توضیح این‌که در عرفان و به تبع آن در شعر عرفانی یا عرفانگرا، از آنجا که مفاهیم و از جمله تصوّرات پیرامون معشوقْ جملگی بیرون از حیطهٔ لمس و دسترس است، می‌توان نمادهایی با بنمایهٔ لمس را (که قضارا بسامد بالا هم دارند) اختیار و بدین‌سان پنج حس را کامل کرد، مانند بوس و کنار یا رقص از نوع «دستی زده در دستی» (مولانا) و «رقصی که در آن دست نگاری گیرند» (حافظ) و یا هرگونه مایهٔ لمسیِ دیگر مثل برگرفتن جام و غیره. جالب‌توجه این‌که این پنج نماد کاملاً به یکدیگر پیوسته‌اند یعنی به‌عنوان پنج حس در درون یک پیکر با همدیگر وحدتی را برقرار می‌دارند که مقصود و مطلوب عرفان است؛ گذشته از این‌که هرکدام می‌تواند نشان از بیش از یک حس داشته باشد مثلاً باده مرکّب از جنبه‌های بصری، شمّی و ذوقی است، و بقیه هم بر این قیاس.

عرصهٔ شعر نمادگرای عارفانه نیز نمودار و یادآور چنین بزمی است، بزمی مصفا،

با اجزا و عناصری کاملاً مرتبط با همدیگر و به کارافتاده در جهت بیان مفهوم وحدت. هیچ‌کدام را نمی‌توان جدا انگاشت چون پیامها از طریق هر پنج حس دریافت و به همدیگر متّصل می‌شود و در حقیقتْ یک حس مشترک در این میان درکار برقراری پیوند و داد و ستد این پنج با همدیگر است.

نکتهٔ مهم، که پیشتر بیان شد، این است که در شعر نمادگرا هرگز نمی‌توان حدّ و مرزی برای مفهوم نماد منظور کرد، و بنابراین هریک از نمادهای یاد شده می‌تواند پهنه‌ای بس گسترده را از مصادیق در بر داشته باشد: نه مستی و عامل مست کننده محدود است، نه زیبایی و زیبا، نه پیامها و پیام‌رسانها، نه بویها و بویه‌ها، و نه هرآنچه در حوزهٔ لمس است. به دیگر سخن، نمی‌توان گفت باده و علت مستی شاعر دقیقاً چه چیزی بوده، شاهد و ساقی‌اش کدام است، کدام اصوات نامحسوس را چونان پیام شنیده، و بقیه هم بر این سان. باز هم می‌گویم: چنانچه محدودیتی در هرکدام می‌بود جنبهٔ استعاره می‌یافت، و نه نماد. گستردگی دامنهٔ اندیشه و فراخنای خیال در چنین شعری از همین مایه که ذکر شد به خوبی برمی‌آید. به این نمونه از خواجه بنگریم:

چشمم به روی ساقی و گوشم به قول چنگ
فالی به چشم و گوش درین باب می‌زدم

شاعر برای دریافت پیام از مصدر مطلوب خویش، هم بصر را به کار واداشته است و هم سمع را. این‌که شاعر مترصد پیام است از کلّ شعر برمی‌آید (نک. ح غ ۳۱۳.) لیکن به دقّت معلوم نیست چه چیزی را از هرکدام در نظر دارد. ابهام نمادها را می‌توان از این‌گونه ابیات حول باده، ساقی و مطرب دریافت، چون یا پرسش از مبدأ و منشأ را در بر دارند و یا اگر هم در ظاهر پرسشی نباشند (مثل «نقش هر زخم که زد، راه به جایی دارد») باز خالی از مایهٔ پرسش نیست. نمونه‌هایی از پرسش:

چه مستی است، ندانم، که ره به ما آورد؟ — که بود ساقی و این باده از کجا آورد؟

ساقی به چند رنگ می اندر پیاله ریخت؟ این مطرب از کجاست که برگفت نام دوست؟ و نیز:

چه ساز بود که بنواخت دوش آن مطرب — که رفت عمر و هنوزم دماغ پر ز هواست؟

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت — واهنگ بازگشت ز راه حجاز کرد؟

باید توجه داشت که این بیت با توجه به بافت غزل، ممکن است افادهٔ خدعهٔ صوفی مورد نظر را نیز بکند، امّا این نیز خود نکته‌ای مربوط به همین بحث است که چرا باید به مفهوم یا تفسیری یکسویه از آن بسنده کنیم و چرا آن را ناشی از همان

گستردگیِ سرشتیِ نماد ندانیم که ظرفیت را برای هردو معنی فراهم می‌آورد؟ قضارا یکی از مشکلات برخی شروح و تفاسیر حافظ نیز یکسویه‌نگری و عدم توجه به همین فراخنای مفهومیِ نمادهاست. برای نمونه، «ساقی» را به‌نظر آورید. این واژه، گذشته از معنای استعاری یعنی خود حضرت حق، نمادی می‌تواند باشد از هرگونه واسطه و سببی. آیا در عالمی که قدما «عالم وسایط و اسباب» می‌خواندند شاعر کدام‌یک را اراده کرده است؟ ببینید پیشوای نمادگراییِ عرفانی، سنایی، دربارهٔ ساقی و مطرب چه می‌گوید:

یک مطربتان عقل و دگر مطرب، عشق است

یک ساقی‌تان حور و دگر ساقی، روح است

(دیوان ۸۱)

پیداست می‌گوید: مطرب و ساقی ممکن است هر چیزی باشد. مگر در متون تصوف بارها نظیر این عبارت را نخوانده‌ایم که: هرچه تو بدان بنگری و در چشمت زیبا بیاید «شاهد» توست، یا هرچه تو را به وجد آرد «مطرب» تو خواهد بود؟ حال نمی‌دانم چرا مثلاً برتلس آن‌قدر در مورد محدودیت نمادهای شعر پارسی مبالغه می‌کند؟ من، چنان‌که گفتم، ادعا نمی‌کنم که همهٔ غزلسرایان برخوردار از نمادگرایی نیرومند مولانا و سعدی و حافظ بوده‌اند و نمادهای این‌گونه شعر به‌ویژه پس از حدود سدهٔ هفتم و در سخن گروهی از شاعران به سمت نوعی سنّت یا کلیشه نگرویده است، امّا همگان و همه‌چیز را یکسان و یکسویه نگریستن را نیز درست نمی‌دانم (همچنان‌که در این باره در بیان تمایزها کوشیده‌ام.) مطابق با آنچه گفتم و از اشعار برمی‌آید هر چیزی از ملایک و ارواح علوی و انسان گرفته تا گل، گیاه، ستاره و... می‌تواند شاهد، ساقی و مطرب نام گیرد، یعنی فرقی نمی‌کند که از جملهٔ ذوات باشد یا معانی و محسوس باشد یا مجرّد. در حقیقتْ مفهومی واحد است که به اعتبار جمالْ شاهد است، از جهت سقایت و مستی‌بخشی ساقی است، و از آن روی که به وجد و شادی می‌آورد مطرب. اگر به شعر خواجه دقت کنیم درمی‌یابیم که نماد «مطرب» چه بسامد بالایی دارد، و نه‌تنها با لفظ، بلکه بسیاری بنمایه‌های صوتی یا سمعی در شعر او هست که کار پیام‌رسانی را انجام می‌دهد، از انواع نغمات، زیر و بم‌ها و زخمه‌ها، پرده‌های موسیقی همراه با مصطلحات رایج این فن، زمزمه‌ها، گلبانگها و امثال اینها که فضای شعرش را پر از اصوات و اشارات معنی‌دار و جهتمند می‌سازد، که یکایک آنها را هم می‌توان مطرب او دانست. در بسیاری از موارد نیز

نقش پیام‌رسانی برعهدهٔ بنمایه‌های شمّی است، از تمامی بـویهای خـوش از گـلها و ریاحین گرفته تا عطریات گوناگون که فضای شعر حافظ را (همچون مقتدای شیرازی او) سرشار کرده است. (نظر به اهمیت بنمایه‌های بویایی در نمادگرایی، پس از بحث دربارهٔ باده به آن نیز خواهم پرداخت.) در هر حال، نـمادهای یـاد شـده پـیوندهایی گوناگون، و البته گاه مرموز، با یکدیگر دارند و گاه حتی مفهومی یگانه منتها با نامهای مختلف‌اند، اگرچه همین تفاوتها و تنوّعهای شکلی، خود عامل اصلی جذابیت شعر است و نمادگرایی نیز نقطهٔ اوج این هنر.

از مستی‌اش رمزی بگو

باده و همانندهای آن بی‌گمان مهمترین و پرکاربردترین نماد در حکـمت ذوقـی ایرانی از آغاز تا سدهٔ گذشته (یعنی عصر جدید و همزمان با دگرگونی شعر به سمت زمینه‌های اجتماعی و سیاسی) بوده است. این نماد در پهنهٔ شعر، به تنهایی بار بیشتر اندیشه‌ها و نگرشهای عرفانی پیرامون عشق را، از نخستین انگـیزها تـا ورود بـه آن، تمامی زیر و بم‌ها و فراز و نشیب‌ها و سرانجامْ وصال یا محو نفْس جزئی در روح کلّی یعنی پیوستن به یگانه حقیقت موجود و مستقر در هستی، هـمه و هـمه را بـر دوش کشیده است. هیچ‌گونه حال و وضعیتی از خوش و ناخوش، آرام و بـیقراری، بـیم و امید، پیدایی صعب‌ترین مشکلات و رفع و حل آنها، فروماندگیها و گشایشها و جـز اینها نیست که در آن باده به کمک فراخوانده نشده باشد. باده هم تعیین کنندهٔ ماهیت آدمی از غیر او و هم جدا کنندهٔ رَسته‌ها از یکدیگر است: رستهٔ عارفان و فـرزانگـان عاشق از زاهدان و فقیهان خشک خودبین، رستهٔ اهـالی مـعنی از شـیفتگان دنـیا، و شکسته‌دلان دوست از خودفروشانِ خوددوست. بـاده را هـمچون دیگـر نـمادهای بنیادین پیشگفته می‌توان «اَبَرنماد» و حتی مـهمترین نـماد بـه اطـلاق خـوانـد زیـرا زیرمجموعه‌های آن نشان می‌دهند که چه طیف بـیکرانـی از تـخیّلات شـاعرانـه در آمیزش با اندیشه‌های عارفانه و حکیمانه در حول و حوش آن شکل گرفته و تا چـه اندازه ذوق اهل شعر و معرفت را سرشار و سیراب کرده است. خلاصه کنم: باده چه چیزی نیست؟ کدام بار را بر دوش نکشیده؟ و در کجای اقالیم عشق حضور نداشته است؟ اگر دقایق، زیر و بم‌ها و چم و خم‌های باده و عوالم باده‌نوشی را آن‌سان که باید وصف کنی به کتابی بلکه کتابها برخواهد آمد. حکمت ذوقی چنین شهادت می‌دهد.

به راستی دربارهٔ چنین پدیدار اسرارآمیزی که جهانی را در خود بازمی‌تاباند چه می‌توانی گفت «که عقل کل به صدت عیب متهم» ندارد؟

ادب ایران و عرب در سده‌های اسلامی سرشار از سخن باده و پر از خمریّه است؛ شگفتا که هرچه بازداشت و بدگفت از آن در جامعه بیشتر بوده سخن از آن بیشتر رفته است. در شعر مغرب‌زمین باده کم نبوده (و مگر می‌تواند نباشد؟) امثال کاتولوس رُمی و خمریات او هم کم دیده نشده اما همهٔ اینها بر روی هم یک چندم شعر پارسی و تازی نبوده است، درست به دلیل عدم منع. در مکتب شعری سمبولیسم غربی بر روی هم بنمایه‌های بصری و شمی بیشترین بسامد را دارد و حال آن‌که در سمبولیسم عرفانی ما بنمایه‌های ذوقی یا چشایی چربشی آشکار، دقیقاً از رهگذر کثرت باده، دارد. همچنین اصرار و لجاج ملامتیان و ملامی‌صفتان در بستن فسق و فجور بر خود، از جمله شرب خمر، نیز بیشترین نقش و تأثیر را از این حیث داشته است.

باده را به دلیل اهمیتش و ابهاماتی که برای حافظ‌پژوهان داشته بدل به مهمترین مشکل و مخمصهٔ حافظ کرده‌اند، از جمله این‌که آیا خود حافظ شراب می‌نوشیده است یا نه (که در زیر عنوان «زحمتی از مردم نادان» به برخی نظریات در این باره اشاره شد) بحثی چنان‌که گفتم لایعنی و بیحاصل. دیگر این‌که می در شعر او چیست و به چه معنی است، حقیقی است یا مجازی و چه راه‌حل‌هایی برای مشکل باده در شعر او تاکنون ارائه شده (که در زیر عنوان «این باده از کجا آورد؟» آمده است.) بحث حاضر هم، اگرچه بی‌ارتباط با مباحث قبلی نیست، پیداست که در چهارچوبی خاصّ خود صورت می‌گیرد. در هر حال، مشکل باده اوّلاً منحصر به شعر خواجه نیست، و این‌که در عمل فقط از مسألهٔ آن در شعر او سخن می‌گویند بیشتر ناشی از عدمِ یا قلّتِ مطالعهٔ دیگر متون شعری و ناآشنایی یا ناخویگری گروههایی از حافظ‌دوستان با چگونگی فرایندها و شیوه‌های فراگیر غزلسرایی است؛ ثانیاً این مسأله‌ای کلی و برخاسته از سرشت هرگونه نمادگرایی و منبعث از گستردگی طیف مفاهیم در نماد نسبت به دیگر اَشکال بیانی و تصویری همچون تشبیه و استعاره و غیره است. به عبارت دیگر، در کدام گونهٔ نمادگرایی با مفاهیم بسیط و محدود و مشخص سروکار داریم که در اینجا داشته باشیم؟ گمان نمی‌کنم اگر اغراض و غایات این شیوهٔ بیانی را به درستی بشناسیم بار دیگر در مورد هر نماد از جمله باده به ساده‌سازیهایی از این دست، که درخور تشبیه و استعاره است، دست بزنیم. این مکتب اساساً آمده است تا خوانش و برداشتی شخصی‌تر و آزادتر را میان خواننده و متن، برحسب میزان درک و

دریافت و وسعت دایرهٔ احساس و تخیل و تمامی علایق او، میسّر سازد. حال آیا برخوردی خودمدارانه و محدودسازنده از همان شمار و انگشت نهادن بر این یا آن وجه و معنی یا به‌دست دادن تعاریفِ به اصطلاح «دو دوتا چهارتا» از این یا آن نماد اساساً در حکم نفی تمامی خواستها و آرمانهای این مکتب نیست؟ کمبود آشنایی با متونی جز حافظ، که به اشاره رفت، در باب این جنبه از شعر وی البته امری است کلّی و موجب بسیاری از مشکلات موجود. امّا نکته‌ای یا حقیقتی دیگر هم در مورد شخص او هست که بی‌توجهی به آن به منزلهٔ نفی و نسیان تمایزهای او با دیگر شاعرانی است که جملگی در همین فرایند نمادگرایی پوییده‌اند، یعنی این حقیقت ظاهراً ساده که: هر شاعری که دارای سمبولیسمی ژرفتر و خلاقانه‌تر (به تبع اندیشهٔ شاعرانه‌ای نیرومندتر) باشد این‌گونه مسایل ما با او هم بیشتر خواهد بود. اگر در مکتب سمبولیسم فرانسوی بنا بر مشهور بیشترین دشواری با شعر استفان مالارمه است حافظ هم برای ما چنین است. به همین دلیل است که این نگارنده می‌کوشد تا در این مباحث بی‌نهایت دشوار، ولو به زبانی ناتوان، پاره‌ای تفاوتهای او را با همگنان وی، چه در کلّ نمادگرایی و چه به‌ویژه در مورد نمادهای فراگیر طیف باده و مستی، بازگوید؛ اگرچه نمی‌داند آیا پس از این گفتارها هم باز حافظ‌پژوهان ارجمند به دنبال کشف فورمولی دقیق و جمع و جور از همان شمار خواهند بود یا به بیان دیگر آیا همچنان در پی گره زدن بر باد یا تعیین دقیق جنس مورچهٔ نر خواهند بود؟ آیا کماکان در خصوص نمادهایی با یکچنین فراخنای مفهومی و دِلالی، همان سنت مرضیهٔ لغت ـ معنی را درکار خواهند کرد؟

* * *

در نمادگرایی عارفانه، چه در غزل عرفانگرایان و چه حتی عارف‌ترین شاعران، باده و مستی و دیگر ملازمات و متعلقات آن در موارد فراوان با اوصاف کاملاً محسوس و عینی یعنی مطابق تجارب همیشگی میخواران معمولی نشان داده می‌شود. ملاک ما در تشخیص عینیت شراب یعنی حقیقی یا انگوری بودن آن هم همانهاست که از دیرباز پژوهندگان گرامی حافظ همچون روانشادان محمد معین، مسعود فرزاد و جز ایشان به دست داده‌اند، مثلاً یادکرد رنگ، بو، طعم، درخشش و تابندگی، بهای پرداختی برای تهیهٔ آن، فروشنده، این‌که آن را در چه مکانی نوشیده یا نهان کرده‌اند، چه چیزی همراه با صرف آن بوده مثل مطرب یعنی فضای صرف آن،

گاهی ذکر تاک و تاکستان یا اشخاص مشهور در ارتباط با شراب همچون دهقان، مغ و ترسا یا رسوم باده‌اندازی و مانند اینها. در مورد مستی و بی‌خویشی نیز می‌توان به همین صورت از حالات یا رویدادهای واقعی که نوعاً حاکی از تجارب معمول نوشندگان است از قبیل آن دمی که ساقی می‌گوید: «یک جام دگر بگیر» و شارب یارای آن ندارد، این‌که از بیخودی نمی‌داند «که آمد، کدام رفت»، سیاه‌مست شدن، پیچیدن لام الف‌وار پاها در رفتار، «با قدح افتاده بر لب جوی» بودن و نظایر اینها مدد گرفت. باید گفت که در دوران اصالت و روایی شعر نمادگرای پارسی، حسّی‌ترین و عینی‌ترین اوصاف باده و مستی را در غزل دو تن می‌توان دید: مولانای عارف و حافظ عرفانگرا (البته پیشتر تفاوت فاحش انگیزۀ عارفان و عرفانگرایان را در بهره گیری از بنمایه‌های حسی در شعر بیان کرده‌ام.) امّا انگیزۀ این‌گونه توصیف مُسکر و سکر را غالباً می‌توان در حول و حوش همان لجاجها یا تفاسقهای ملامی و ملامی‌وار پیشگفته انگاشت، اگرچه اصل اساسی شوق و شیفتگی به مایه‌ها و جنبه‌های جمال را نیز در این زمینه نباید از یاد برد. به هر حال، شاعر با بهره گیری از شیوه‌های واقع‌نماییِ می و مستی، مثل نمونه‌های مذکور، می‌کوشد تا آن را باورپذیر کند و به مخاطب بقبولاند که او، به‌رغم اهالی زهد و قشر و تشنیع، به راستی بادۀ انگوری یا نبید نوشیده است و لاغیر. بدین قرار انگوری یا حقیقی بودن باده خود آشکار و بی‌گفتگوست، لیکن این را که شاعر به راستی مرتکب شرب آن شده باشد تنها خوشباوران یا ناآشنایان با سنن شعری گذشته یا اغراض ملامی یا در نهایتْ حاکمان محاکمی که کارشان حکم بر ظاهر حال است می‌پذیرند و بسنده می‌دانند. شاید شما هم سخنانی را از این دست در باب این دو بیت حافظ شنیده باشید؛ از غزلی که عرفانی به‌نظر می‌رسد، در حالی که می‌گوید:

روز در کسب هنر کوش، که می خوردن روز / دل چون آینه در زنگ ظلام اندازد

آن زمان وقت می صبح‌فروغ است که شب / گِرد خرگاه افق پردۀ شام اندازد

که شاید اوج شیوۀ اقناع‌کنندگی در مورد بادۀ انگوری و اطمینان دادن به مخاطب در ارادۀ این معنی در شعر او باشد. می‌گویند شاعر به وضوح یادآور آیین درستِ باده‌خواری (از نوع حقیقی) شده است یعنی چیزی که تجربۀ نبیدخواران قهار هم به آن گواهی می‌دهد: نوشیدن می در روز موجب سردرد و لاجرم خراب شدن باقی روز برای نوشنده می‌شود؛ اگر مراد بادۀ عشق و معرفت بود ذکر زمان مناسب ضرورتی نداشت چون آن را در هر وقتی از شبانه‌روز می‌توان آشامید. امّا اساساً غرض شاعر

چیزی بجز باوراندن شراب حرام نبوده است و با این وصف او را باید در مقصود خود کامیاب دانست. حال ممکن است عدّه‌ای بگویند: حافظ به قول خود تو (این کمترین) عرفانگراست، و نه عارف، مثلاً به معنای مولانایی. امّا من از همین مولانای عارف آن‌قدر بادهٔ آشکارا انگوری سراغ دارم که ذکر آنها کار را به درازا می‌کشاند چون او نیز در مواردی فراوان برای بیان مقاصد عرفانی‌اش دقیقاً به شرابی با اوصاف کاملاً عینی متوسل می‌شود. به این نمونه‌ها بسنده می‌کنم:

مولانا برای مستی عارفانهٔ حلّاجی هم شراب شیرهٔ (افشرهٔ) انگور می‌طلبد:

شراب شیرهٔ انگور خواهم　　حریف سرخوش مخمور خواهم
مرا بویی رسید از بوی حلّاج　　ز ساقی بادهٔ منصور خواهم
(کلیات ۳، ۲۶۱)

باز با اوصاف محسوس، مثل طعم و گوارندگی:

داد میِ معرفتش، با تو بگویم صفتش
تلخ و گوارنده و خوش، همچو وفای دل من
(۴، ۱۱۴)

و بسی عینی‌تر و باورپذیرتر از آنها:

دوش چه خورده‌ای، دلا، راست بگو، نهان مکن
چون خمشان بی‌گنه روی بر آسمان مکن
بادهٔ خاص خورده‌ای، نُقل خلاص خورده‌ای
بوی شراب می‌زند، خربزه در دهان مکن
(۴، ۱۲۲)

گویا پوست خربزه را دافع بوی دهان می‌دانستند، و به هر حال، عینی‌تر از این تصویر کمتر یافت می‌شود. البته تصوّر نرود که این‌گونه موارد در غزلیات مولانا عمومیت دارد زیرا مولانا در مواردی بی‌شمار هم برعکس به عرفانی و الهی بودن بادهٔ مورد نظر خود تصریح کرده است، چنان‌که خواهیم دید.

اما باده چگونه به یک نماد عرفانی بدل شد؟ نصرالله پورجوادی (که برای نخستین بار کوشیده تا به این‌گونه پرسشهای مهم که تاکنون پاسخی پژوهشگرانه به آنها داده نشده است بپردازد) می‌نویسد: «معانیی که صوفیه برای الفاظ در اشعار عاشقانه و خمری قایل می‌شدند مسلماً دینی و مقدّس بود. ولی مشکلی که صوفیه در ابتدا با آن مواجه بودند این بود که این الفاظ در اشعار زبان فارسی، همه معانی حقیقی

و غیرعرفانی داشت [...] و معانی مجازی و عرفانی هنوز برای این الفاظ پیدا نشده بود. تنها کاری که صوفیه می‌توانستند بکنند این بود که کاری با شاعر و معانی مورد نظر او از این الفاظ و به‌طور کلّی قصد او از اشعاری که سروده بود نداشته باشند، و به اصطلاح حساب خود را در مجلس سماع از حساب شاعر جدا نمایند و به مخالفان خود بگویند: ما کاری به شاعر و قصد او نداریم، ما از این الفاظْ معانی دیگری اراده می‌کنیم و می‌فهمیم. این قضیه دقیقاً مبتنی بر همان نظریه‌ای بود که در مورد اباحهٔ موسیقی و استماع نغمه‌ها به‌عنوان یک اثر هنری به کار برده بودند. بنابراین، شعر نزد این دسته از صوفیه حکم یک اثر هنری را پیدا کرد که پس از خلق و ابداع، شأن مستقلی پیدا می‌کند و هر کس یا هر گروهی می‌تواند تجربهٔ خاصی از آن داشته باشد.» («بادهٔ عشق»، نشر دانش، س دوازدهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۷۰، ص ۶.)

قلمرو فرهنگی باده تا کجاست؟ به‌نظر می‌رسد پاسخ گفتن به این پرسش به دلیل آنچه در باب فراخی دامنه و فراگیری نمودگارهای آن گفته شد ممکن نیست، اما ذوق سرشار این قوم برای نشان دادن گسترهٔ شمول آن نمادی دیگر را آفریده است تا آنچه را در عالم نطق و نظر یارای گفتنش نیست بتوان در عمل و با یک نگاه دید و دریافت: جام جم. این نماد، روح و جوهر فهم و فرزانگی و معرفت بشری، جهانشمولی عشق، و احاطهٔ آن بر کلّ کائنات را در آوندی به‌ظاهر کوچک همچون دل آدمی، و گِرد به سان افق دید او، و گردان همانند تمامی افلاک و انجم جای داده است. این نماد شگفت‌انگیز از سویی ریشه و پیشینهٔ فرهنگ گرانسنگ ایرانی را تا دوردست اساطیر بازپس می‌برد چنان‌که بادهٔ منسوب به جمشید و جام جهان‌بین کیخسرو را به هم می‌پیوندد، شوکت و شکوه آن و خجستگی و دل‌آگاهی این را یکجا در دل خود جای می‌دهد، درخششی را که خود در آن هست با عاریتی که از آینهٔ اسکندر می‌ستاند دوچندان می‌کند، و از سوی دیگر جملهٔ معالم و احوال عرفان ایران اسلامی را که با باده قابل تصوّر و تصویر است بر آن آمیزهٔ شگرف می‌افزاید تا ـ به کوتاه سخن ـ بشود نمودگاری از آن لحظهٔ پرشکوه که انسان عارف دل خود یعنی جهان کهین را هم گرانیگاه و هم تماشاگاه جهان مهین می‌بیند، موقع و موقف خود را در این مجموعه می‌سنجد و هویت خویش را بازمی‌یابد. (بنگرید به شرح غزل ۱۳۶: سالها دل طلب... که گویاترین بازگویی از این احوال است.) جام جم یا جهان‌بین و همانندان آن برترین نماد برای بیان دل‌آگاهی عارفانه و سیطرهٔ عشق بر جهان است.

باده چرا و چگونه چنین جایگاهی یافته است؟ در فهرستی دراز از خواص، فواید،

نقش و تأثیر باده و دلایل اهمیت آن در حیات آدمی که می توان از اشعار خواجه بیرون آورد گمان نمی‌کنم کسر و کاستی باشد، اگرچه دیگر غزلسرایان نیز بیش و کم با نظایر چنین مضامینی بر وجوه گوناگون اهمیت باده تأکید نهاده‌اند، اما سخنان حافظ در این ابواب نیز بیشتر ثبت بر جریدهٔ خواطر است. در هر حال در کوتاهی فهرست نیز می‌کوشم. البته برخی مقولات را می‌شد با هم تلفیق یا به عکس، از هم تفکیک کرد، و به هر حال می‌شد باسلیقه‌تر از این بود:

۱. دفع غم، که فراگیرترین و شناخته‌ترین کاربرد شراب است؛ اعم از غم یا دغدغهٔ حوادث و درگیری در امور زندگی از بیش و کم و بود و نبود و دیر و زود و جز اینها، از جمله از نوع مزمن آن:

اگر نه باده غم دل ز یاد ما ببرد — نهیب حادثه بنیاد ما ز جا ببرد

غم دنیی دنی چند خوری؟ باده بخواه — حیف باشد دل دانا که مشوّش باشد

غم کهن به می سالخورده دفع کنید — که تخم خوشدلی این است و پیر دهقان گفت

۲. به همین‌سان در شادی یا برای افزایش آن:

روزه یکسو شد و عید آمد و دلها برخاست — مَی ز خمخانه به جوش آمد و مِی‌باید خواست

۳. به هنگام بیم به‌ویژه بیمهای بزرگ از رویدادهای سهمگین، که هول‌انگیزترین آنها برای دین‌باوران همان بیم از، یا در، روزِ شمار است:

پیاله بر کفنم بند، تا سحرگه حشر — به می ز دل ببرم هول روز رستاخیز

۴. دشواریهای شدید و گرههایی که گشادنش اگر هم ممکن باشد کار خِرد نیست:... که عشق آسان نمود اول، ولی...

۵. کسب آگاهی، وصول به معرفت و فهم و فرزانگی، آن‌سان که مظهر آن، پیر مغان بر آن است:

دیدمش خرّم و خوشدل، قدح باده به دست — وندران آینه صد گونه تماشا می‌کرد

۶. کشف یا بیان ناگشودنی‌ترین رازها، به‌ویژه امور فرابشری و آنجهانی یا ازلی و ابدی:

گفتی: ز سرّ عهد ازل نکته‌ای بگو — آنگه بگویمت که دو پیمانه درکشم

۷. دفع ریای خود یا رفع ملالِ ریای دیگران؛ و شگفتا که بجز یک دو بیت در همهٔ مواردی که خواجه سخن از ریا گفته باده حضور دارد:

بشارت بر به کوی می‌فروشان — که حافظ توبه از زهد ریا کرد

اگر به بادهٔ مشکین کشد دلم، شاید — که بوی خیر ز زهد ریا نمی‌آید

این به خاصیت ظهور گوهر و سرشت هرکس به مدد شراب مربوط است، یعنی «مستی و راستی» یا به قول خواجه: ... گوهر هرکس ازین لعل توانی دانست. به همین‌سان زایل‌کنندهٔ شک و شبهه، اندیشهٔ خطا، غرور و خودپرستی است.

۸. هرگونه فتنه و آفتی، آسمانی یا زمینی، از سوی افراد یا گروهها، از جمله آنچه از ریا و بدکرداری زاهدان و صوفیان (بند قبلی) می‌زاید:

خواهم شدن به کوی مغان آستین‌فشان		زین فتنه‌ها که دامن آخرزمان گرفت

فتنه می‌بارد ازین سقف مقرنس، برخیز		تا به میخانه پناه از همه آفات بریم

که به‌ویژه فتنه‌ها، دعواها و دعویهای دلق‌پوشان مورد نظر بوده است.

۹. کسب شهامت برای کاری که در حالت عادی ناممکن می‌نماید (که بی‌ارتباط به بند ۳ نیز نیست):

بیا، ساقی، آن آب اندیشه‌سوز		که گر شیر نوشد، شود بیشه‌سوز

بده تا روم بر فلک شیرگیر		به هم برزنم دام این گرگ پیر

۱۰. نزدیک کردن آدمی به سرشت پاک و راستِ نخستینهٔ خویش

باری، از این شمار باز هم می‌توان گفت، اگرچه بیان چند و چونی پیوندها و گره‌خوردگیهای عنصر شراب با زندگی فرزانگان گذشته، از احوال و افکار و عواطف گرفته تا حیات برونی و اجتماعی آنان کاری است در حدود ناشدنی. اندک نمونه‌هایی نیز از آنچه فراتر از امورِ موردیِ مذکور و تا حدودی نشان‌دهندهٔ کلیت و عمومیت نقش باده است، از حافظ و جز او به دست می‌دهم و دامنهٔ سخن را در این باب فراهم می‌چینم.

تمامی یافته‌ها و دریافته‌های دل در دلخواه‌ترین و آرزوانگیزترین لحظات یعنی نَفَس سربمهر و معطّر سحرگاهی، همه و همه، بیان نمادین خود را در یک جرعه، خواه دُرد و خواه صاف، می‌یابد؛ سنایی:

دَرد سوز سینه را وقت سحر بنشان ز دُرد

وز پیِ دَردی قدم با مرد دُردی‌خوار زن

(دیوان ۹۷۱)

حافظ نیز تمامت لطافت و معنویت اذکار و اوراد و ادعیهٔ صبحگاهی را در درون یک «جرعه» جای می‌دهد:

به خدا که جرعه‌ای ده، تو به حافظ سحرخیز

که دعای صبحگاهی اثری کند شما را

عراقی بر آن است که باده اساساً تمامت جهان را با همهٔ سرکشی و چموشی، رام آدمی و ذَلول و ذلیل او می‌سازد:

زبون گرفت مرا توسن جهان، ساقی مگر زبون شود این بدلگام، باده بیار
(کلیات ۲۰۷)

گفتیم باده نه‌تنها با حیات فردی بلکه با زندگی اجتماعی آدمیان نیز سروکار دارد و گاهی نماد و نمودار فضای جامعه نیز می‌شود. مثلاً در فضای اختناق و احتساب و احتباس، پیاله در آستین خرقه پنهان می‌شود یا به پستوی خانه می‌خزد تا وجناتش رنگ ترس‌خوردگی از محتسبِ همواره حاضر در پشت در منازل را بگیرد:

در آستین مرقع پیاله پنهان کن که همچو چشم صراحی زمانه خونریز است

ولی آنگاه که محتسب گرانجان سر بر سنگ می‌گذارد، شیشه‌ها بی‌ترس از شکسته شدنْ کوی و بازار را فرامی‌گیرند:

ای دل، بشارتی دهمت: محتسب نماند وز می جهان پر است و بت میگسار هم

و البته: که دور شاه شجاع است، می دلیر بنوش. اگر نیز درِ میخانه بسته است، بر توست که دستی برآوری و قفل این مرکز شادیهای جهان را بشکنی:

ای سنایی، خیز و بشکن زود قفل میکده
بازخر ما را زمانی زین غمان بیهده
(دیوان ۱۰۰۹)

هم او بیتی بس گویا دارد که نشان می‌دهد در این‌گونه جهان‌بینی، هیچ چیز جهانْ بیرون از حیطهٔ به‌تحقیق بی‌حدّ و حصر باده و متعلقات آن نیست: شراب را پادشاه عشقْ خود به آدمی می‌دهد و به نوشیدنش می‌فرماید، لیکن باز این خود اوست که انسان را به جرم آن به چوب و فلک می‌بندد؛ امّا نکتهٔ ظریف این است که سرنگون آویختن او هم شبیه خوشهٔ تاک است و حد زدن نیز جز با شاخهٔ تاک نیست:

می سنایی را همو داد و همو زان پس به جرم
سرنگون چون خوشه کرد و حد به چوب تاک زد
(همان ۸۵۳)

البته پیداست این کیفر نه از نوع معمول و شکنجه‌آمیز آن بلکه دلپذیرترین پادافراه است.

سرانجام، تنها نه حافظْ حلّال تمامی مشکلات بشری را شراب دانسته بلکه دیگر غزلسرایان نیز هریک به زبانی بر آن تأکید نهاده‌اند؛ از سنایی بگیرید که دربارهٔ عارفان پاکباز می‌گوید:

وقتی که شود کار بر ایشان همه مشکل   بی‌باده، بگو، حل که کند مشکل ایشان؟
(همان ۹۶۴)

تا خواجو:

خیز، خواجو، چون ز زهد و توبه کارت مشکل است
باده پیش آور، که بی می حل نگردد مشکلی
(دیوان ۷۷۴)

می مغانه بیار

مغانه‌ها، یعنی پهنه‌ای فراخ در شعر به‌ویژه غزل پارسی، شامل هرآنچه به هرگونه با آیینها و باورها و به‌طور کلّی با فرهنگ ایران پیش از اسلام پیوند می‌یابد، در عرصهٔ حکمت ذوقی ایرانی شأن و شکوهی خاص خود، به‌خصوص از جهت لطف و عمقی که به شعر قلندرانه بخشیده است، دارد. تمامی بنمایه‌های مربوط به مغان (موبدان) و بادهٔ مغانه، که از فرهنگ و آیینهای زردشتیان برمی‌خیزند، همچون خرابات و کوی و دیر و پیر مغان، مغکده، مغبچه، آتش، آتش زردشت، آتشکده یا آتشگاه، اوستا، زند، پازند، زمزمه، بلبل آنگاه که به نامهایی چون زندخوان، زندباف و زندلاف خوانده می‌شود، باده و باده‌اندازی و باده‌گساری در همان روزگاران، آیین خسروانی در میخواری، جام و جام جم و خطوط جام و جز اینها همگی از عناصر این سنت شاعرانه و عوالم ذوقی مربوط به آن است.(دربارهٔ هریک از اینها و چگونگی کاررفت آنها، نک. محمد معین، مزدیسنا و ادب پارسی ۱، ۴۳۱ـ ۴۵۸.)

امّا منشأ یا ریشهٔ مضامین مغانه در شعر دری در کجاست؟ شاید نخستین موردی را که نامی از باده در پیوند با ایران باستان رفته است بتوان در شاهنامهٔ فردوسی دانست؛ اما کدام مورد؟ زنده‌یاد معین می‌نویسد: «در روایات ملی آمده که جمشید مکتشف مَی بوده. فردوسی نخستین بار جمشید را نام می‌برد که باده‌گساری می‌کرد.» آنگاه ابیاتی را از شاهنامهٔ نادری و حاشیهٔ طبع بروخیم نقل می‌کند.(همان ۴۳۳ـ۴۳۴) امروزه نمی‌توان اعتباری برای این ابیات قایل شد، زیرا در طبعهای معتبرتر شاهنامه نیامده است. همچنین معین عباراتی از جوامع الحکایات عوفی نقل کرده است که در برخی نویسندگان و ادبای قدیم نیز تمایلی به انتساب کشف باده به جمشید بوده است. امّا در شاهنامهٔ طبع مسکو نخستین بار که از باده سخن رفته در پادشاهی هوشنگ است و

آن ابیات مشهور دربارهٔ پیدایی آتش از خوردن سنگی که او برای کشتن مار مهیب افگند بر سنگ دیگر، که همین نیز منشاءِ جشن سده دانسته شده است:

یکی جشن کرد آن شب و باده خورد سده نام آن جشن فرخنده کرد
(۱، ۳۴ب ۲۱)

امّا این نگارنده حق را به خالقی مطلق می‌دهد که کلّ این قسمت را الحاقی دانسته است.

حال از این هم که بگذریم، نخستین موردی که در این باب می‌توان اعتبار نهاد در این بیت از پادشاهی جمشید است:

بزرگان به شادی بیاراستند می و جام و رامشگران خواستند
(طبع خالقی مطلق ۱، ۴۴ب ۵۴)

و امّا دربارهٔ ارتباط باده با مغان، معین می‌گوید: «در ایام خلفای اموی و عباسی، شاعران متذوّق بغداد و دیگر شهرها به مناسبت حرمت می در اسلام، ناچار به خارج شهرها رفته، در دیرهای مغان و نصاریٰ به نوشیدن باده مشغول می‌شدند. این معنی در اشعار تازی و پارسی جلوه‌گر گردیده است.» (پیشین ۴۴۸؛ برای اطلاع از شواهد عربی و پارسی، نک. پس از آن.) منوچهری بیتی گویا دارد در ذکر موبدان به عنوان خاستگاه باده‌خواری:

به روزگار دوشنبد، نبیذ خور به نشاط به رسم موبد پیشین و موبدان موبد
(دیوان ۲۲۰)

چرا شاعران به مضامین مغانه روی آوردند؟ انگیزه‌های مغانه‌سرایی به‌طور کلی همانهاست که در باب کلّیّت مضامین حول باده ذکر شد، امّا به گمان این نگارنده از دو دیدگاه می‌توان به انگیزه‌های آن نگریست: یکی نظرگاه شکلی یا شاعرانه و هنری، بدین‌سان که مغانه‌ها چونان عناصری جذاب و دلپذیرْ نقشی چشمگیر در خلق زیباییهای شاعرانه و تقویت جنبهٔ تخیلی شعر از طریق کشاندن ذهن مخاطب به دوردستهای زمان و پهنهٔ فرهنگ باستانی این سرزمین دارد و نیز نمادهای گوناگونی که بر بنیاد بنمایهٔ «مغ» ساخته شده تنوّعی خاص را در طیف مضامین باده پدید آورده است. دوم از دیدگاه محتوایی یا جنبهٔ اندیشگی، که در آن نیز می‌توان سه دلیل یا انگیزهٔ متفاوت را بازشناخت: نخست این‌که شاعر می‌خواهد به‌مدد این‌گونه نمادها ایده‌ای از یک سرمستی عارفانه، که حتی بیش از مستی حاصل از بادهٔ معمولی است، به مخاطب بدهد. مگر وقتی خواجه می‌گوید: شراب خانگیم بس، میِ مغانه بیار، جز

این است که با برابر نهادن این دو باده قصد توصیف حالی نیرومندتر و استغراقی افزونتر را دارد؟ انگیزهٔ دوم، همان جلب ملامت است، که قضارا سرزنش ناشی از شراب مغانه، هم از جهت نیرو و گیرایی‌اش می‌توانسته بیشتر باشد و هم به‌ویژه از نظر انتسابش به زردشتیان یا به قول قدما «گبرها» و «مجوسان». امّا این دو انگیزه، تقابلی پارادوکسی با یکدیگر دارد، زیرا اوّلی وجهی مثبت دارد و دومی وجهه‌ای منفی، چون بدیهی است ملامت و ملامت‌طلبی از چیزی اساساً وقتی تحقّق می‌یابد که آن چیزْ مطابق هنجارهای جاری و انگاره‌های روزگار ناروا و زشت انگاشته شود. به بیان دیگر، در این هنگامهٔ درگرفته در عرصهٔ شعر باید چیزی را نیکو و بزرگ بداری که خود به زشتی آن اقرار داری. (خواهیم دید که در اوایل رواج مضامین مغانه، برخی برداشتهای منفی از مغان و آیینهاشان در این‌گونه اشعارْ آشکارا نمود دارد.) سومین انگیزهٔ این گرایش را می‌توان در زمینهٔ نوعی جهانگرایی یا گسترش‌بخشی به آفاق فکری در جهت نفی تعصبات قومی یا فرقه‌ای ارزیابی کرد. پیشتر گفتیم که شعر نمادگرای عارفانهٔ ما به منظور توسعهٔ پهنهٔ اندیشگی و فرهنگی خویش نمادها و مفاهیمی را از اقوام و ملل و فِرَق و نحلِ شناخته‌شدهٔ آن روزگار گرفت تا این تنوّع عناصر شکلی و ابزارهای بیانی، خود بتواند گویای فراوانی و گوناگونیِ سرچشمه‌های فرهنگیِ حکمت ذوقی و شعر عارفانه باشد. نمادهای متعدد مأخوذ از کیش مغان نیز بیانگر آن است که فرهنگ و تاریخ دیرینهٔ ایران نیز در این منظر جهانیِ عرفان شاعرانه، جایگاه و نمایندگانی ویژهٔ خود دارد. امّا همین انگیزه نیز به گونه‌ای دربردارندهٔ پارادوکس پیشگفته است، بدین‌سان که همین ایدهٔ نفی تعصبْ بیشتر برخاسته از سرشت آرمانگرایِ شعر عارفانهٔ ماست تا آنچه در عالم عمل و واقعیت وجود دارد، چه در حقیقت حال در سده‌های اسلامی و در میان جامعهٔ عصر، کمتر دین و آیینی به اندازه آنِ مغان منفور و مردود انگاشته می‌شد. مگر کم بوده‌اند شاعرانی چون نظامی که به سبب سرودن داستانی از ایران باستانْ نکوهش و سرزنش دیگران را در این‌که «چرا رسم مغان را تازه داری» بر خود خریده بودند؟ (نک. خسرو و شیرین ۳۵ـ۳۶.) همانند این ناهمخوانی میان آرمانهای شاعرانه ـ عارفانه و واقعیات جامعه را پیشتر دربارهٔ رند و قلندر نیز دیدیم. نمادهای مغانه، اگرچه از نظر مفهوم به اموری مجرّد حول عالم عشق و اخلاص و ترک تعلّقات و نفی صفاتْ تأویل می‌شوند، لیکن از لحاظ وضع و لفظ، غالباً حاصل تلفیق و ترکیب عنصر زردشتی «مغ» با مفاهیم برگرفته از آیینها و فرهنگهای غیرزردشتی‌اند، که این را نیز می‌توان

زادهٔ آرمان آمیزش و پیوند باورهای نحله‌ها و فرقه‌های گوناگون دانست، همچون: دیر مغان (عنصر مسیحی + زردشتی)، کوی مغان و خرابات مغان (عنصر زبانی یا شعری پارسی دری + زردشتی) و پیر مغان (عنصر عرفان ایرانی ـ اسلامی + زردشتی). همچنین، گذشته از نمادهای یاد شده که مشترک میان شاعران بوده، شخص خواجه، دست‌کم در عالم نظر یا آرمانهای شاعرانه ـ عارفانه، توجهی ویژه به آمیزش و ائتلاف مردمانی با باورها و آیینهای گوناگون از خود نشان داده است، چنان‌که به اعتقاد این نگارنده در دو غزل خویش به عمد و با آگاهی کامل، بنمایه‌های برگرفته از چهار دین معروف صاحب کتاب را به هم آمیخته است. (نک. ح غ ۱۹۸ و ۴۷۷).

از ملامت‌طلبی با مغانه‌ها و از تلقیهای منفی، دست‌کم در مراحل آغازین مغانه‌سرایی سخن رفت. در بسیاری از مغانه‌های آن دوره، مفهوم ناخوش مغ و آیین زردشتی، حتی آنجا که شاعر آهنگ ستایش از، و تفاخر به، آن را دارد، از ورای بیت نمودی آشکار دارد. دلیل هم روشن است: در سنت ملامت برای انتساب هر چیز بد به خویشتن معمولاً به دنبال مظهر آن بدی می‌گردند؛ در شعر عارفانه هم برای جلب ملامت از باده و هرآنچه بدان مربوط می‌شود در وهلهٔ اول به زردشتیان، به دلیل تبحّر و اشتهارشان در کاروبار باده، و آنگاه به ترسایان و شاید کمتر از همه به یهودیان توجّه شده است. خلاصه این‌که: در نخستین دورهٔ مغانه‌ها زبان حال شاعر ملامت‌طلب این است: مرا بنگرید که در فسق و فساد چون مغانم. این واقعیتی آشکار و کلّی است که جامعهٔ اسلامی آن زمان اساساً کمترین سنخیت را در میان پیروان ادیان صاحب‌کتاب با زردشتیان (به رغم ایرانی بودنشان) احساس می‌کرد، و نه‌تنها از نظر شراب و شرب بلکه در برخی دیگر از مفاسد به آنان مَثَل می‌زد. ناصرخسرو مغان را نماد پلیدی روان می‌انگارد:

مؤمنی و می خوری، بجز تو ندیدم　　　در جسد مؤمنانه جان مغانه
(دیوان ۳۸۳)

سعدی در «خبیثات» یا «خبثیّات» خویش استمناء را «طریقت زردشت» می‌خواند:

زر به امرد کسی دهد به گزاف　　　که نداند طریقت زردشت
... تا آخر

به گمانم با همین‌گونه پنداشتهاست که امیرخسرو در باب باده، ساقی مغ را آشکارا «نامسلمان» خطاب می‌کند، چنان‌که گویی می‌خواهد بگوید «بی‌دین»:

شمع فلک برآید با آتشین زبانه   ساقی نامسلمان، درده می مغانه
(دیوان ۵۱۹)

(و البته این سنّتی است که تا عصر حاضر نیز کشیده شده، چنان‌که هم می‌فروش غیرمسلمان بوده است و هم ساقی، که نوع امروزین آن «گارسون» است.) باری، چه در مغانه‌های اندک و جسته و گریختهٔ پیش از سنایی و چه آنِ خود او (که به راستی باید آغازگر و جاانداز‌ندهٔ این سنت شعری خوانده شود) گهگاه نشانه‌هایی از همان دید منفی دربارهٔ مغان و آیین زردشت می‌توان یافت، که نمونه‌هایی را در بحث از سنایی به دست دادم (زیر عنوان «ای خضر پی خجسته»). این نمونه‌ها هم از آن شمار است:

چون تو در مصحف از هویٰ نگری   نقش قرآن ترا کند در بند
ور ز زردشتْ بی‌هویٰ شنوی   زنده گرداندت چو قرآن، زند
(دیوان ۱۵۳)

که پیداست زند اوستا چونان مظهر گمراهی در برابر قرآن قرار گرفته است. همچنین مردم عوام و فارغ از معرفت را «مغ مسلمان» می‌خواند و آنان را چون خروس سزاوار قربان:

چون فِدی زان سزای قربانند   که خُرُه‌وار مغْ‌مسلمانند
(حدیقه ۱۳۷)

اما از این‌گونه موارد که بگذریم شاعر از مغان و متعلقات آنان با لحن ستایشگرانه (و البته با انگیزهٔ جلب ملامت) یاد می‌کند:

عاشقان خنده بر زمانه زنند   چنگ در بادهٔ مغانه زنند
(منظومهٔ «سنایی‌آباد»، مثنویهای حکیم سنایی ۶۰)

با آب عنب به صومعه در شد   در مغکده آب رز بر آذر زد
(دیوان ۱۳۶)

در مغکده‌ها بود مقامم   در مصطبه‌ها بود قرارم
(همان ۹۳۰)

پس از سنایی، در شعر عارفانه به‌ویژه در غزل، دیگر کمتر به لحن منفی در باب مغان برمی‌خوریم، مگر در قوالبی غیر غزل و یا در شعر کسانی که دارای طریقت زهد یا دوچار عصبیّت دینی‌اند.

خاقانی از مغان همچون دیگر عناصر کیش زردشت به بدی یاد نمی‌کند. فرهنگ او چنان است که در قبال ادیان دیگر اگر اعتقادی نمی‌نماید، باری تحقیر نیز روا نمی‌دارد. نمونه‌ای از مغانه‌های او:

کم‌زنِ کوی مغان، برده به می ره به ده

رسته دل از شهربند، جان به در انداخته

(دیوان ۵۱۹)

در غزل عطار، مضامین مغانه گسترشی بیش از پیش دارد. او، گذشته از نمادهای رایج مغانه، واژه‌هایی چون گبر، گبری، گبرکی و جز آن را چونان نمادی از برترین مراحل عشق به‌کار می‌برد، که خود برگرفته از زردشتیان و به معنای آتش‌پرست است، یعنی نامی که مسلمانان بر زردشتیان نهاده بودند و جنبهٔ تحقیر نیز داشت. (گبر و گبری از دیرباز در شعر عارفانه از جمله آنِ سنایی به‌کار رفته است اما به‌نظر می رسد در سخن عطارْ گستردگی و ساختی خاص دارد.) لیکن در حکمت ذوقی نه‌تنها بار تحقیر ندارد بلکه بیشتر به مفهومی چون برترین مرحلهٔ عشق و یکسو نهادن پسند خلق و رسیدن به جایگاهی فراتر از نیک و بدِ مرسوم به‌کار می رود یعنی آنجاکه دیگر تکلیف ظاهر و طاعات و تعبّد متعارف از عاشق فرومی‌افتد و تنها عشق بر او فرمان می راند. مفهومی دیگر که برای گبری قایل شده‌اند نوعی ثنویّت در مراحل عشق است، یعنی آنجاکه عاشق هنوز هویت یا «منیِ» خود را به‌عنوان یکی از طرفین عشق حفظ کرده و به وحدت یا محو کامل دست نیافته است. این مفهوم احتمالاً برگرفته از ثنویتی است که به آیین زردشت نسبت می‌داده‌اند. (دربارهٔ مفهوم اخیر، نک. نصرالله پورجوادی، «رندی حافظ»، بخش دوم، نشر دانش، س نهم، ش اوّل، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۲۷ـ۲۸.) به‌نظر می رسد عطار «گبری» و «گبرکی» را در غزل خود به مفهوم اوّل به کار می‌برد، اگرچه به‌ویژه در عالم شعر، کمتر می توان انتظار دقت در این‌گونه معانی را داشت:

سرپابرهنگانیم، اندر جهان فتاده / جان را طلاق خوانده، دل را به باد داده

مردان راه دین را در گبرکی کشیده / رندان ره‌نشین را، میخانه درگشاده

(دیوان ۴۷۴)

«زندقه» نیز با معنای مشابه، تعبیری دیگر از گبری و به همان مفهوم است (همچنان‌که کفر، الحاد، بیدینی، صنم یا وثن‌پرستی و امثال اینها را هم به همان مفهوم یا در حول و حوش آن به کار برده‌اند.) در بحث از رندی و ذکر شمس تبریزی، به‌یاد داریم که چگونه به «زندقهٔ» خویش می‌بالید و آن را در برابر «اسلام» خود می‌نهاد، چنان‌که گفت خوشی در زندقه و الحاد اوست، و نه در اسلام وی.

مولانا نیز به‌طور کلی از بنمایه‌های مربوط به آیین زردشت به گستردگی و فراوانی

بهره جست. در غزلیات او بارها به مغ، باده یا شراب یا می مغانه، دُرد مغانه، مغکده و جز اینها بازمی‌خوریم؛ نمونه:

چون ترا حسن فزون شد، خِردم صید جنون شد
چو مرا دَرد فزون شد، بده آن دُرد مغانه
(کلیات ۵، ۱۵۳)

مرغان تشنه را به خرابات قرب خویش   خمها و باده‌های مغانی نهاده‌ای
(۶، ۲۲۱)

هر دم خرابی است ز تو شهر عقل را   باد چراغ عقلی و بادهٔ مغانه‌ای
(۶، ۲۲۲)

عراقی همهٔ شادیها و طربهای جهان را در خرابات مغان می‌بیند:

این خرابات مغان است و در او زنده‌دلان
شاهد و شمع و شراب و غزل و رود و سرود
(کلیات ۱۹۶)

اما سعدی، چنان‌که در جای خود گفتیم، بدون تکلف‌ورزی یا سعی در موافقت با زمانه (که یکی از ویژگیهای مهم اخلاقی اوست) به تعصب همیشگی خویش بر ضدّ آیین زردشتی وفادار ماند و در هر چیزی که از آن بدتر در آن عصر قابل تصوّر نبود، از بت‌پرستی، عمل استمناء و غیره پای مغان یا شخص زردشت را به میان کشید. شاید هم نفرت او از این آیین سبب شد تا از خیر مغانه‌ها به‌عنوان عناصری شکلی و زیبایی‌آفرین هم بگذرد. سیف فرغانی نیز، شاید به دلیل قرابت فکری با مقتدای خود یا تحت تأثیر مستقیم او، کمتر به بنمایه‌های مغانه توجه نشان داد. امیرحسن دهلوی هم، که شیفتهٔ سعدی بود، بسیار کم از آنها بهره گرفت، امّا قدری پیش از او هموطنش، امیرخسرو، به عکس، بسیار از مغان و آیینهاشان در غزل سود جست، و معمولاً از دیدگاه ستایش کامل، همچون خواجهٔ شیراز:

با من مگو حکایت جمشید و افسرش   خاک درِ سرای مغان کم ز تاج نیست
(دیوان ۹۷)

بیفشان جرعه، ای ساقی، که آیی بر سرم روزی
که خشت قالبم خاک سر کوی مغان باشد
(همان ۱۳۶)

هرآن‌که در کوی مغان جان دهد شهید عشق و رها از شمار روز رستاخیز است:

روز محشر نبود هیچ حسابش به یقین
هرکه در کوی مغان گشت شهید، ای ساقی
(۵۵۵)

خواجو گاهی ویژگیهایی دقیق از مغان، که با آیین آنان همخوانی دارد، ذکر می‌کند، از قبیل قیام ایشان در برابر آفتاب به دلیل اهمیتی که برای هرگونه عامل روشنی قایل‌اند:

بیا، که پیش رخت ذرّه‌وار سجده کنم　　　چو آفتاب برآید، مغان قیام کنند
(دیوان ۲۴۶)

و زنده‌دلی آنان (چنان‌که در بیت عراقی نیز دیدیم):

مغان زنده‌دل را خوان، که در دیر　　　مراد از زندخوانی زنده‌خوانیست
(همان ۳۹۰)

شفیعی کدکنی، با اشاره به شکستن تابوهای اجتماعی در مضامین مغانه، بر آن است که همین تجاوز به تابوهاست که وقتی در عرصهٔ طامات و شعر مغانهٔ پارسی، در آثار سنایی، عطّار و حافظ، خود را به شکل هنری نشان می‌دهد، ادبیات قلندری و شعر مغانهٔ ما را تشکیل می‌دهد و اوج و مرکز طنز حافظ را پدید می‌آورد.(نک. قلندریه در تاریخ ۳۳۵ـ۳۳۷.) در باب سنایی در سخن اخیر، البته این نگارنده نشان داد که در مغانه‌های او حالت دوهوایی، یعنی خوارداشت و بزرگداشت مغان، را هم آشکارا می‌توان حس کرد، و بنابراین، هردو وجه را باید در نظر داشت و داوری یکسویه نکرد.

در هر حال، تندترین و در عین حال دل‌انگیزترین مفاهیمی که در حکمت ذوقی در مقابل زهد و مظاهر و متعلقات بسیار متنوع آن و مهمتر از همه اخلاق و تفکر تنگ‌نظرانهٔ ناشی از آن اختیار شده مغ و مشتقات و ترکیبات این واژه و دیگر عناصر آیین زردشت است. از همین روست که در اشعار تا بدین حدّ مضامین مغانه را همراه با بیزاری از ریا و خودفروشی می‌بینیم. عراقی هم بارها می مغانه را در برابر ریا نهاده است، درست مثل حافظ:

پسرا، می مغانه دهی ار حریف مایی　　　که نماند بیش ما را سر زهد و پارسایی
قدحی می مغانه به من آر، تا بنوشم　　　که دگر نماند ما را سر توبهٔ ریایی
(کلیات ۲۹۵)

پیر مغان؛ بی‌گمان مهمترین نماد در میان مغانه‌های حافظ است. بسیاری از حافظ‌دوستان و حتی حافظ‌پژوهان آن را با نام خواجه می‌شناسند، و حال آنکه به معنای لفظی یعنی زردشتی کهنسال باده‌فروش یا باده‌گردان از حدود سه سده پیش از حافظ و به مفهوم نمادین، یعنی پیری ذهنی، تخیلی، آرمانی یا به قولی اسطوره‌ای، دست‌کم یک سده قبل از او در اشعار سابقه دارد. پیداست این نیز چون بسی مقولات دیگر است که میان زیباسرایی و اصل موضوع یا میان شکل و محتوی خلط کرده‌اند. پیشینهٔ پیر مغان را در هردو معنی در اینجا برخواهیم رسید، امّا آنچه در باب حافظ به هیچ روی انکارپذیر نیست یکی جلوهٔ جذّاب و جادویی چهرهٔ این پیر است در شعر او، و دیگر کمال کرامت و جامعیت جوانب این موجود آرمانی. آن را باید برخاسته از دایانویای نیرومند بلکه شگفت‌انگیز وی دانست، لیکن این را گویی با گردش یا گلگشتی در گلستان غزل پارسی گرد آورده و جملگی را یکجا پیش چشم همگان گذارده است. برخی از ویژگیهای این پیر در حافظ: دارا بودن برترین جایگاه عشق و اخلاص، دل‌آگاهی و راز و رمزدانی و لاجرم توانایی درگشایش ناگشودنی‌ترین گرهها و فروماندگیها و رهاندن پیروان از نادانی، سعهٔ نظر و اِشرافی بر کاروبار جهان از بالا به گونه‌ای که کاستی و خطا در خلقت نمی‌بیند، نه مشاهدهٔ افقی و به دیدهٔ خطابین، بزرگی و بزرگواری و چشم‌پوشی از لغزشها و هرآنچه بدمستان ناآزموده یا رندان نوآموخته می‌کنند، مثلاً آنگاه که وقت گرانبهای پیر را بازیگوشانه مشوّش می‌دارند، وفاداری و پرسیدن پیوسته از حال این و آن، لطف و عاطفت به مخلوق، سعادت‌دهی و دولت‌بخشی همای‌وار، گشادگی روی و درِ درگاه به روی همگان، نگهداشت پیمان، عطابخشی و خطاپوشی همچون پروردگارش، سکوت کردن و سخن گفتن به جای خود، و پوزخند طنز زدن بر غوغا و غوغاییان جهان. پیر حافظ را از آن روی می‌توان نمودگار تمامی نیکیهای ممکن خواند که خواجه به دلیل سرخوردگی از پیران برونی، هرچه کاستی، ناراستی و ناخالصی در آنان یافته، مطابق قاعدهٔ مختصر و معمول خویش عکس آن را به پیر درونی‌اش منسوب داشته است. حال، شما باشید آیا سرسپردگی چشم‌بسته همچون حافظ به یکچنین پیری ابراز نمی‌دارید؟ پیر خرابات، طریقت، دُردی‌کش و غیره نیز دارای صفاتی مشابه و بدل از پیر مغان‌اند.

و اما در پیشینه‌ها: دیدیم سنایی همه‌گونه مغانه‌ای گفته ولی پیر مغان را من در دیوانش نیافته‌ام (و امید که اشتباه نکرده باشم) اگرچه «پیر زردشتی» را دارد، که باید

آن را منشاءِ «پیر مغان» دانست، و مگر فرقی هم میان این دو هست؟:

اَلا ای پیر زردشتی، به من بربند زنّاری که من تسبیح و سجّاده ز دست و دوش بنهادم

(دیوان ۳۶۰)

در سوانح احمد غزالی (ف ۵۲۰) طبع هلموت ریتر می‌خوانیم:

بیار پور مغان را بده به پور مغان که روستم را هم رخش روستم کشدا

(23)

که تکراری ناخوش و طبع‌ناپذیر دارد. به اصطلاح داد می‌زند که یکی از دو «پور» باید «پیر» بوده باشد تا جناس اشتقاق یا شبه‌اشتقاقی به جای این تکرار لغو درست کند. چاپ دیگری از سوانح نیز تغییری کارساز در بیت ندارد:

بیا و پور مغان را بده به پور مغان

که رخت رستم را هم رخش رستم [کذا ـ م] کشدا

(اشعّة اللمعات جامی بانضمام سوانح غزّالی و چند کتاب عرفانی دیگر، به تصحیح و مقابلهٔ حامد ربانی، تهران، علمیهٔ حامدی، [بی‌تا]، ص ۱۶۴.) اکنون بیت را با بیتی با همان مضمون از نظامی بسنجیم تا نادرستی آن تکرار بهتر معلوم شود:

می که پیر مغان ز دست نهاد جز به پور مغان نشاید داد

(هفت‌پیکر ۹۴، که این هم شاهدی قدیمی است اما نه زیاد.)

در طبعی دیگر از اثر غزالی «پیر مغان» اختیار شده؛ ظاهراً کوشش‌گر و بازپرداز چاپ پیشگفتهٔ ریتر آن را (احتمالاً از روی نامه‌های عین‌القضات) به‌طور قیاسی تصحیح کرده است:

بیار پور مغان را، بده به پیر مغان که روستم را هم رخش روستم کشدا

(سوانح، بر اساس تصحیح هلموت ریتر، با تصحیحات جدید و مقدّمه و توضیحات نصرالله پورجوادی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۹، ص ۱۳.)

اگر این ضبط درست باشد عجالتاً می‌توان آن را قدیمترین شاهد بر «پیر مغان» (به معنای حقیقی) دانست، امّا اگر تصحیح یاد شده صائب نبوده باشد همان بیت را، البته به نقل از اثر عین‌القضات (مق ۵۲۵)، یعنی با پنج سال فاصله با وفات احمد غزالی، می‌توان قدیمترین شاهد تاکنون تلقّی کرد:

بیار پیر مغان و بده به پور مغان

که رستم را هم رخش رستم کشد [کذا، وزن مختل ـ م]

(نامه‌های عین‌القضات ۲، ۲۱۶)

شواهدی که ذکر شد به گمان من تنها بر معنای عادی پیر مغان دلالت دارند، و نه مفهوم نمادی. اکنون ببینیم مفهوم آن پیر آرمانی و درونی از کَی و چگونه پدید آمده است؟

خاقانی، که پیر مغان را چند بار به کار برده، به‌نظر می‌رسد فضایی معنوی‌تر از صِرف معنای شراب‌دهندهٔ به آن بخشیده است؛ بنگریم:

ای پیر مغانْ دل شما مرغان　　　آمد شد من دگر نرنجاند

(دیوان ۶۰۲)

که با اِسناد آن به دل، به‌ویژه مرتبط کردن تصویر با مرغان پاک‌نهاد و بلندپرواز، مفهومی درونی و روحانی را به مدد آن القا کرده است. نیز:

پند آن پیر مغان یاد آورید　　　بانگ مرغ زندخوان یاد آورید

(همان ۴۷۴)

که بازگذشته از همراه کردن آن با مرغ زندخوان، واژهٔ «پند» را هم با جنبهٔ معنوی آن به پیر نسبت داده، و شایان‌توجه این‌که مرغ را در ادامهٔ شعر چونان عامل آگاهی به میان آورده است: خفتگان را در صبوح آگه کنید...، خاصه که سخن از رندان نیز می‌رود:

کعبتین راگر سه شش خواهید نقش　　　نام رندان بر زبان یادآورید

در این باب نیز چون هر دگرگونی دیگر می‌توان اصل تدریج و تحول آرام را صادق دانست. همچنین با توجه به روح ابداع و خلاقیت شگفت‌انگیز خاقانی، تأثیرگذاری او در فرایند دگرگونی پیر مغان به سوی مفهوم کامل نمادین آن امری دور از ذهن نیست. این بیت او (از غزلی که به غلط به نام مولانا آمده: کلیات ۷، ۵۴) به قرینهٔ نفی خرد، حکایت از تحول «پیر مغان» در جهت کمال مفهوم این نماد دارد:

شو گوش خرد برکش، چون طفل دبستانی

تا پیر مغان بینی در بُلبُله گردانی

(همان ۶۹۸)

این نگارنده پیش از این در جایی دیگر قایل به این شده بود که مفهوم کامل (یا به قولی حافظانهٔ) پیر مغانْ نخستین بار و به دلایل یاد شده از شعر خاقانی آغاز شده است. (سعدی در غزل ۵۵ـ۵۶) لیکن در اینجا استدراک و تجدید نظر می‌کند و او را فقط دارای تأثیر در تحول آن می‌داند.

و امّا پیر مغان به مفهومی نمادین که از شعر خواجه برمی‌آید، چنان‌که پیشتر اشاره شد، پدیداری است درونی و ذهنی یا برساختهٔ تخیل و آرمانهای شناخته شدهٔ

حکمت شاعرانهٔ ایرانی. این نماد بی‌اندازه مهم و کارساز از سویی با پندارهای اسطوره‌ای شرقی از پیری نورانی و جامع روح آگاهی‌بخشی و از دیگر سو با پیر عارف کامل با نظری مشرف بر تمامی رموز و اسرار جهانِ شناخته شدهٔ آن روزگار در سنّت عرفان اسلامی پیوند دارد. این مفهوم، آنچنان‌که از اکثریت نزدیک به همهٔ موارد کاربرد آن در شعر عارفانهٔ پارسی برمی‌آید، تحقق یا واقعیت و مابِإزاءِ بیرونی ندارد، بجز مواردی استثنایی که ممکن است در شعر دیگران در اشاره به پیر یا قطبی واقعی و موجود به کار رفته باشد، که دربارهٔ اینها هم توضیح خواهم داد. همین مسأله یعنی تفاوت در مصادیق را در نمادهایی مشابه یا حتی مرتبط با پیر مغان، همچون دلیل راه، مرغ سلیمان و جز اینها یعنی نیروهایی معنوی و راهبر و راهگشا نیز می‌توان یافت: این‌گونه مفاهیم معمولاً اموری فراتر از محدودهٔ حسّیات و تعیّنات‌اند، خواه به عوالم امر و غیب راه ببرند و خواه از درون آدمی و سویدای دل او برخیزند، امّا این تصوّر هم جایز است که عارفان و شاعران از هریک از آنها شخصی خاص را اراده کنند که در نظرشان مظهر هدایت به سرمنزل مقصود است. امّا نکته و تفاوت مهم اینجاست که وقتی چیزی را نماد می‌خوانیم که مفهومی وسیع و تحدیدناپذیر را به همراه داشته باشد (چنان‌که در تعاریف بیان شد)، امّا اگر به شخصی مشخص و متعین یا واقعی بازگردد تنها می‌توان روی آن به‌عنوان چیزی چون استعاره حساب کرد، و نه بیش. (نظیر همین موضوع را نگارنده در زمینهٔ سمبولیسم در شعر نو فارسی بیان داشته است و به این‌که آیا مقصود از مرغ در شعر مشهور «مرغ آمین» نیمایوشیج شخصی خاص است یا نه پاسخ گفته است. نک. داستان دگردیسی، روند دگرگونیهای شعر نیمایوشیج ۲۸۰.) دلیل هم روشن است: هر شخصی، هرکه و هرچه باشد، تنها یک مستعارٌلَه یا مشبّه است، و این یعنی استعاره. در بحث بعدی خواهیم دید تلقی غلط نویسندگان اصطلاحنامه‌ها و تفاسیر عرفانی از نمادها و این‌که آنها را استعاره یا اصطلاح یعنی دارای معنای محدود یا ثابت تصوّر کرده‌اند چگونه مسایلی را در کارشان پدید آورده است. امّا این‌که گفتم ممکن است اقلیتی از شاعران از پیر مغان فردی واقعی و معیّن را اراده کنند یک مورد محتمل آن در غزل عارف معروف، شیرین مغربی (ف ۸۱۰) است:

سر به خرابات مغان درنهم — در قدم پیر مغان سر نهم
در نظر پیر مغان مَی کشم — وز کف او جام پیاپی کشم

(دیوان ۴۶۱)

پیر مغان شیرین کیست؟ بسیار بعید می‌دانم که موجودی ذهنی را همچون حافظ و بسی دیگر اراده کرده باشد، زیرا مغربی اهل خانقاه و از شیوخ شامخ است و چنین کسی که پیوسته سروکارش با پیران واقعی است چه ضرورتی دارد که به پیری برساخته در عالم تخیل دل خوش و به او رجوع و ارجاع کند؟ پیر مغان در اصلْ پدیداری شاعرانه است و اگر هم عارفی در شعر از او نام ببرد به اقتضای شاعرانگی و یا تحت تأثیر سنن شعری است.

و امّا پیر مغان به گمان این نگارنده، از سدهٔ هفتم به بعد، هرچه بیشتر در جهت ویژگیهای نمادین و آرمانی سیر می‌کند به گونه‌ای که می‌توان گفت از اوایل سدهٔ هشتم به این سو نمود همه‌جانبهٔ خود را به شکل نمادی با مفهومی که می‌شناسیم پیدا کرده است. شواهد زیر را می‌توان با ابیات حافظ و پیر او سنجید.

پیر مغان امیرخسرو (ف۷۲۵) همان فیض نظر و نفس صدقی را دارد که آنِ حافظ:

بر در پیر مغان رفتم و جُستم نظری — این‌همه بخشش از آن یک نظر همّت اوست

(دیوان ۷۵)

پیر خرابات او نیز با دعا (نظر همت) سروکار دارد:

دلم به صحبت رندان همی کشد دایم — دعای پیر خرابات کار خواهد کرد

(همان ۳۰۰)

پیر می‌فروش خسرو در خرابات مغان در فضایی بس روحانی نشسته و سالکی پشت بر جهان کرده در خدمت اوست. سالک به گوینده صلای ورود به خلوت پیر درمی‌دهد:

مست و لایعقل گذشتم از در میخانه دوش
سالکی دیدم نشسته پیش پیر می‌فروش
گشته از دنیا و مافیها به کلّی اختیار
از پی یک جرعه می بر باد داده عقل و هوش

... تا آخر. (نک ۳۵۰_۳۵۱ غ ۱۰۴۷.)

اوحدی، عارف بزرگ، که تعلّق خاطر بسیار به مضامین مغانه دارد، پیر مغان را هم چند بار دارد، همچون:

به فغانند مغان از من و از زاری من — شاید ار پیر مغانم ندهد بار مرا

(دیوان ۷۹)

که بار ندادن پیر یا به دلیل مشوّش شدن وقت خود او و یا رعایت حال مریدان است،

لیکن در هر حال، این‌گونه سختگیری را از پیر حافظ ندیده‌ایم.

خواجو پیر مغان را، هم با بسامد بالا (حتی بیش از حافظ) آورده است و هم مضامین او در این باره تنوّعی بیش از پیش دارد:

مرا ز مصطبه بیرون فگند پیر مغان   که کنج میکده صاحبدلان مقام کنند
(دیوان ۲۴۶)

ولی از پیر حافظ بیرون افگندن کسی را از میکده (حال به هر عذری) چه کسی دیده است؟

پیر خواجو نیز البته در اوج فرزانگی است:

بفروش به می، خواجو خود را، که درین معنی
جز پیر مغان کس را فرزانه نمی‌بینم
(همان ۷۲۹)

منزل او هم همان خرابات فناست:

منزل پیر مغان کوی خرابات فناست   آخر، ای مغبچگان، راه خرابات کجاست؟
(۶۴۰)

خرقه گرفتن از او نشانهٔ بیرنگی است:

هرکه در میکده از پیر مغان خرقه گرفت
شاید ار چون قدح از رنگ برون می‌آید
(۶۷۴)

به همین‌سان برخی از صفات پیر خواجو همچون آنِ حافظ است، ولی برخی نیز تفاوتهایی دارد. مشکل خواجو این است که بیش از حد به فرمایش مضمون شعر می‌گوید. مثلاً در جایی از پیر می‌خواهد با دادن جرعه‌ای از دُرد مغانه، اهل دیر مغان را به فغان درآورد:

ای پیر مغان، شربتم از دُرد مغان آر   وز دَرد من خسته، مغان را به فغان آر
(۷۰۳)

اما در جای دیگر پیر او را در حالی می‌بینیم که از فغان وی در عذاب است:

با جوانان بر در میخانه مست افتاده‌ایم   وز فغان پیر مغان را در عذاب افگنده‌ایم
(۷۲۶)

البته حافظ از این‌که سالکان جوان وقت را بر پیر می‌آشوبند سخن گفته (۱۹۵/۵) لیکن از احساس عذاب پیر از این معنی حرفی نزده است.

پس از خواجو، معاصران حافظ همچون عبید، عماد، سلمان، ناصر بخارایی و جز ایشان نیز بیش یا کم در طریق همین سنت پوییده و از پیر مغان سخنها گفته‌اند، و پیداست سنجش بیشتر میان مضامین آنان و حافظ به مجالی فراختر از این نیاز دارد. (البته زنده‌یاد منوچهر مرتضوی در چاپ جدید مکتب حافظ پژوهشهایی در این باره برافزوده‌اند.) به هر حال، هم اشتراکات بسیار است و هم افتراقات. یک مورد را از سلمان از باب نمونه ذکر می‌کنم:

غم در دل من چو درزد آتش | ای پیر مغان، چه می‌زنی تن؟

(دیوان ۳۳۳)

که معلوم نیست چگونه پیری است که وقتی دل سالک از غم آتش گرفته، به جای مدد دادن و آرام ساختن وی از این کار تن زده است؟ آیا سلمان نیز در اینجا به دامچالهٔ بازی با لفظ (ساختن ایهام میان «تن» و «تن زدن» با «دل») نیفتاده است؟ البته پیر شاعران (جز حافظ) گاهی چنان تنگ‌نظر است که خود شاعر، برخلاف قاعده، چیز یاد پیر می‌دهد. عماد در برابر نهی پیر از «نظر»، آن را گناه نمی‌داند!:

پیر طریقتم ز نظر منع می‌کند | لیکن نظر به مذهب پاکان گناه نیست

(دیوان ۶۸)

در هر حال و چنان‌که دیدیم یک چیز مسلّم است: پیر مغان حافظ آرمانی‌ترین پیر در میان این‌همه است و او نهایت ذوق را در ساختن چهرهٔ این «مجمع خوبی و لطف» به خرج داده و ظاهراً می‌خواسته همگان را چون خود شیفتهٔ گیرایی لبخند و گشادگی پیشانی پیر و به‌طور کلّی متانت حرکات، آرام‌بخشی وجنات و لطافت طبع او سازد. ببینید چه مایه فرق است میان این پیر با ولیِ ولد، که در زیر چهرهٔ متبسّم او شمشیری برنده از خشمی هولناک نهفته است:

بترسید از ولی، گرچه لطیف است | که او را زیر خنده ذوالفقار است
مثال شیر، وقت خشم خندد | در آن خنده ورا صد گیر و دار است

(دیوان ۷۰)

البته مراد سلطان ولد پیر و ولی واقعی در تصوّف است، در حالی که پیر درونی و تخیّلی خُواجه، چنان‌که می‌دانیم، از برخی جهات رودرروی شیوخ متصوّفه است.

و امّا اگر بخواهیم دلیل آن طراوت وجنات و طمأنینهٔ حرکات پیر مغان خواجه را با استناد به متون تصوّف نیز به دست دهیم اقوال آن‌قدرها هست که درنمانیم، مثل: «واسطی گوید: چون حق ظاهر گردد بر اسرار [= درونها ـ م] آنجا نه خوف مانَد و نه

رجا.»(ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۹۴) یا: «ولی را خوف نباشد، زیراکه خوفْ چشم داشتن مکروهی بود که اندر عاقبت برو فرود آید یا فوت دوستی را منتظر بود اندر عاقبت، و این وقت بود وی را، مستقبل نبود تا از چیزی ترسد. و همچنانک وی را خوف نبود رجا نیز نبود، زیراکه از رجا انتظار حاصل آمدن دوستی بود یا مکروهی ازو کشف کنند که آن را منتظر بود، و این به دوام وقت بود، و همچنین اندوه نبود بر وی، زیراکه اندوه از ناموافقیِ وقت بود و هرکه اندر روشناییِ رضا بود و اندر راحتِ موافقت بود، او را اندوه از کجا آید؟ خدای عزّ و جل می‌گوید: اَلا اِنَّ اَولیاءَ اللهِ لا خَوفٌ علیهِم و لا هم یَحزنون.»(همان ۴۳۵)

سرانجام، بار دیگر تأکید می‌کنم: این‌که پیر مغان به‌عنوان موجودی اسطوره‌ای برساختهٔ حافظ است پنداری است یکسره نادرست و برخاسته از نادیده گرفتن پیشینهٔ این معنی. پورجوادی نیز در نقدی بر نظر خرّمشاهی، که آن را آفریدهٔ حافظ دانسته، با ارائهٔ شواهدی از خواجو وی را سازنده و آغازندهٔ آن خوانده است، و حال آن‌که این نگارنده چگونگی پیدایی آن را از نخستین مراحل تا شکل‌گیری کامل آن به مفهومی که می‌شناسیم بازگفت و آن را پیش از خواجو دانست.

زین پرده رمزی نشنوی

مقولاتی دیگر، هم در چهارچوب نمادگرایی هست که برای شناخت بیشتر کلّ این فرایند در زمینهٔ حکمت ذوقی باید طرح و بررسی شود. بنابراین در اینجا از سه مقوله: شعر تعلیمی و مدرسی تصوف، واژه‌نامه‌ها یا اصطلاحنامه‌های عرفانی، و تفاسیر و شروح عرفانی (به‌ویژه دربارهٔ حافظ) سخن خواهد رفت. دلیل یکجا آوردن آنها اشتراکشان در یک چیز است یا به عبارت دیگر، هرسه دارای آبشخور اندیشگیِ یگانه‌اند: انتزاعی‌اندیشی و مجرّدسازی. برای روشنتر شدن زمینهٔ بحث و سنجشهای مربوط به آن یادآوری می‌کنم: دیدیم که در نمادگرایی عرفانی به‌عنوان برترین و فراگیرترین شیوهٔ بیانی در سراسر حکمت ذوقی، تا چه مایه از عناصر شاعرانه و آفرینندهٔ سایه و روشن‌های تخیل به صورت نمادهایی با بنمایهٔ حسّی و برگرفته از آفاق و مرایای انسان آن روزگاران، و محیط حیات و امور و احوال زیستی او بهره‌گیری شده، که این نیز طبیعی‌ترین اصل در همهٔ هنرها از جمله شعر است، یعنی عینی کردن ذهنیات یا محسوس و درک‌پذیر ساختن مجرّدات. امّا در سه مقولهٔ یاد

شده، گرایشی را در جهت عکس آن شاهد هستیم: بهره‌جویی از مصطلحات اغلب پیچیده و انتزاعی تصوّف به جای نمادها و استعارات شاعرانه، اصطلاح پنداشتن همان نمادها و به دست دادن تعاریف محدودِ اصطلاحی از آنها، و ارائهٔ تفاسیر یکسره ذهنی و غالباً عجیب و غریب از اشعار. خواهیم دید که این گرایش کلّی به تجرید و مجرّدات، لابد به این عذرِ (البته موجّه) که امور و معانی عرفانی نوعاً در بالاترین درجات تجرید قرار دارند، تا چه حد مغایر با اصل بنیادین هنر یعنی مجسّم کردن یا حسّی جلوه دادن ذهنیات یا به زبان ساده: نشان دادن به جای بحث و تبیین و ایضاح و تشریح است. دیدگاه و انگاره‌های این نگارنده هم پیداست چیزی بیرون از کارو بار هنر نیست، و از همین روست که می‌گوید کار صاحبان چنان گرایشی در حکم پنبه کردن همهٔ رشته‌های شاعران هنرمند است که جملگی، با وجود تمامی دشواریهای ناگفتنیِ احوال و عوالم ذهنی به‌ویژه در عرفان، به اصلِ ظاهراً سادهٔ نشان دادن آنها به مخاطب به جای کشاندن او به کوره‌راهها و هزارتوهای ذهنی وفادار ماندند. آیتی بهتر از غزل سعدی و حافظ و بخشی بزرگ از غزلیات شمس می‌خواهید؟ به گمانم در پایان این بحث، قدر غزل نمادگرای اینان بیشتر شناخته خواهد شد، به همان مصداق ادب آموختن از بی‌ادبان (در اینجا: بی‌بهرگان از دنیای ادب و شعر).

۱. شعر تعلیمی و مدرسی تصوّف

پیشتر مختصری در کلیات این مکتب، هنجارها و بزرگان آن همراه با نمونه‌هایی از مصطلحات به‌کاررفته در سخن آنان ذکر شد (زیر عنوان «کوتاه، از زلف دراز غزل»). دیدیم که در تمامت دورهٔ تشخّص و تشکّل کامل آن یعنی از اواخر سدهٔ هشتم تا اواخر نهم کمتر توانستند چیزی درخور نام غزل پدید آورند. دلیل آن نیز چیزی بجز گرایش شدید به تجرید و انباشتن کلام از مفاهیم و مصطلحات خاصِ (به قول امروزیان: تخصّصیِ) تصوّف، طامات و تفاخرهای صوفیانه، اغلب با لحن سخت خطابیِ معلّم عالم به متعلّم مبتدی، و بهره‌گیری فراوان از گزاره‌های صریح و غیرشاعرانه به جای بیان استعاری نبود. امّا آغاز این شیوه یا گرایش از شعر شاعران عارفی بود که شعرشان از نظر ارزشهای هنری غنی بود و باری دستی قوی در غزلسرایی نیز داشتند، اگرچه به دلیل عمری سیر و سلوک در طریقت و گماردن شعر

در خدمت اهداف تصوّف، طبیعی بود که کلامشان بیش یا کم دربردارندهٔ رموز و مصطلحات تصوّف نظری و عملی باشد. سنایی، عطار، مولانا، عراقی و اوحدی از این شمارند. لیکن پس از اینان و این برهه، چنین می‌نماید که گروهی از شیوخ خانقاهی، که گویی از شعرْ تصوّری جز در آن حدود که ذکر شد نداشتند، راه خود را یکسره از شعر به‌ویژه غزل و ارزشها و دربایستهای آن جدا کردند و مکتبی را که امروزه به نام مذکور می‌خوانیم بنیاد نهادند. مولانا شیرین مغربی و شاه نعمت‌الله غزل را بدل به مجمعی از مصطلحات تصوّف با مبلغی شطحات و طامات و در مجموع نظمی تعلیمی کردند که وزن و قافیه‌گویی در آن نقشی جز تسهیل حفظ دروس استاد برای طالبان نوآموز ندارد. بعدها هم امثال قاسم انوار و داعی شیرازی این راه را ادامه دادند اما پیش از آغاز سدهٔ دهم این راه به‌طور کلی به انتها رسید و چنین گرایشی پس از آن دیگر جز به صورت رگه‌هایی کوچک در این یا آن گوشه یا شخص دیده نمی‌شود یعنی کمتر حالت مشی و مکتبی ثابت و مشخص دارد. در هر حال، به‌نظر نمی‌رسد در هیچ زمانی شعر پارسی حکم وسیلتی تا بدین حد حقیر را برای تصوف یافته باشد. مکتب وقوع که در نیمهٔ نخست سدهٔ دهم در غزل به اوج خود رسید هرچند ارتباطی مستقیم با این جریان نداشت، لیکن در حدّ خود می‌تواند نوعی شفا برای انحطاط یاد شده انگاشته شود، زیرا دست‌کم توانست بیانی ساده و صمیمانه از روابط عاشقانه‌ای واقعی و ملموس را جایگزین آن سازد.

در غزل سنایی بسامد اصطلاحات تصوف چندان بالا نیست و از این لحاظ به پای قصاید و تا حدّی مثنویهای پر از بحث و تبیین و استدلال وی دربارهٔ امور و احوال طریقت یا به قول خودش شیوهٔ «تحقیق» نمی‌رسد، اما غزل پیروِ او، عطار، پر از واژه‌هایی است همچون ذات، صفات، شعشعه، وحدت، کثرت، محو، اثبات، فنا، بقا، حقیقت، مجاز، مقام، حال، نام مقامات چون توبه و ورع و صبر، و احوال مثل مشاهده و مکاشفه و انس و قرب، فتوح، واقعه، سلوک، سالک، جذبه، مجذوب، تحیّر، توحید، عیان، تشبیه، یقین، عین‌الیقین، نفخه و بسی دیگر؛ شطحاتی چون اناالحق، حضور ـ غیبت، نیست ـ هست (که این را بارها و بارها آورده است) اگرچه شعر سرشار از شور و شوق و شیدایی و پر از تب‌و تاب و تپش او را هرگز نمی‌توان با سخنان نظم‌گونهٔ وابستگان مکتب تعلیمی و مدرسیِ تصوف همبر نهاد. به همین‌سان غزلیات شگفت‌انگیز شمس را، با آنکه ابیاتی از این دست فراوان در آنها هست:

خیال ترک من هر شب صفات ذات من گردد
که نفی ذات من در وی همه اثبات من گردد
(کلیات ۲، ۲۳)

در باب فخرالدین عراقی، شکی در شیوایی غزل او نیست، و به گمان این نگارنده از میان عارفان شاعر، او شاید آخرین کسی باشد که دستی چیره در این قالب دارد و پس از وی این بیشترْ عرفانگرایان‌اند که این عرصه را در تسخیر خود دارند، امّا غزل عراقی از دیدگاه عناصر مذکور به‌نظر می‌رسد افزایشی نسبت به گذشته دارد. گذشته از غزل، در دیگر قوالب اشعار او مانند مثنوی جام جم، ترکیب‌بند و غیره از این اصطلاحات بسیار می‌توان دید؛ نمونه از یک ترکیب او:

آن بحر، که موج اوست دریا　　وان نور، که ظلّ اوست پیدا
اوّل ز پی نظارهٔ او　　شد عین همه جهان مهیّا
او روی حق است و عین حق نیز　　بل عین حقیقت است و اعلا
دریاب، که اوست اسم اعظم　　زو گشت عیان صفات و اسما
... تا آخر

(کلیات ۱۰۹)

از غزل او:

در تنگنای وحدت، کثرت چگونه گنجد؟　　در عالم حقیقت، بطلان چه کار دارد؟
(همان ۱۷۲)

در غزلی معروف، که پیشتر ابیاتی از آن نقل شد (زیر عنوان «سخنت رمز دهان گفت») بدین‌گونه می و رنگ و بوی آن را به مذاق اهل خانقاه و مکتب تعلیمی و مدرسی تفسیر می‌کند:

بویْ وَجد است و رنگْ نور صفات　　مَی تجلّی ذات و جامْ کلام
(۲۲۵)

این‌گونه گزاره‌های صریح و بی‌بهره از جوهر شعری، آن هم به خطابی‌ترین لحن، از صاحب چنان قریحه‌ای بعید است، به‌ویژه اگر شمار آنها کم هم نباشد:

بگذر، ای غافل، ز یاد این و آن　　یاد حق کن تا بمانی جاودان
چون ز خود وز یاد خود فارغ شوی　　شاهد مذکور گردی بی‌گمان
بگذری از فکر اسماء و صفات　　چون شود مذکورْ جانت را عیان
(۲۵۳)

سلطان ولد بیش از پدر (به نسبت تعداد غزلها) از مصطلحات مذکور سود جسته است:

جـهان مـا بـرون از دو جـهان است — نـهان انـدر نـهان انـدر نـهان است
ز جسـم و روح بگـذر، تـا ببینی — که اندر عینِ جانْ ما را چه جان است
بـه پـیش لطـف روحـم لامکـانها — چو صورتها کثیف است و مُهان است...
(کثیف = متراکم)
مراتب در صوَر پیداست چـون روز — ولیکـن در مـعانی بـی‌نشان است...
بدان که سیرْ الی اللّه رهـروان راست — و فی الّـله سیر از آنِ واصـلان است
ازیـــرا راه هسـتیهای نـفس است — خود آن را آخر و حدّش نهان است...
(دیوان ۶۵)

منم بـی‌نفی رفـته در ثبوتی — مـنم در بـحر، درّ لایـموتی
(همان ۴۵۷)

غزل خواجو نیز بسیار اسیر این اصطلاحات قریحه‌خراش است. حتی دیر مغان و مغبچه را نیز با «وحدت» همراه می‌کند:

بنگر که مقیمان سراپردهٔ وحدت — در دیر مغان همسبق مغبچگانند
(دیوان ۲۳۲)

آیا هیچگاه دیده‌ایم که حافظ در مغانه‌های فراوانش چنین کند؟ خواجـو دلش را هم به «سالک مجذوب» مانند‌ه می‌کند:

سالک مجذوب دلم در سلوک — از نـظر تـربیت پـیر عشــق
(همان ۲۹۱)

گمان نمی‌کنم طبع نیرومند خواجو نیازی به این‌گونه اصـطلاح‌پراگـنی‌ها داشـته باشد:

ساکن نشدم در حرم کعبهٔ وحدت — تـا بـادیهٔ عـالم کـثرت نـبریدم
(۳۰۱)

ترک دنیا گیر و عقبیٰ، زانک در علم‌الیقین
زهد و تقوی را خـلاف پـارسایی یـافتیم
(۳۰۹)

بافت این ابیات چنان است که شاعر می‌توانست کمِ اصطلاحاتی چون وحـدت، کثرت و علم‌الیقین گیرد و برابرهای شاعرانه را جایگزین آنها کند، لیکن او نیز رسم

روزگار را در بهره‌گیری فزاینده از این‌گونه عناصر پی می‌گیرد. مفهومی را که خواجه با واژه‌هایی چون وصل، وصال و آغوش بیان می‌کند، خواجو اصرار دارد با مصطلحاتی مثل اتصال روحانی، قرب معنوی و غیره بازگوید:

مراد خواجو ازو اتصال روحانیست　　　نه همچو بی‌خبران حظّ نفس امّاره
(۳۲۳)

مفهوم بیت اخیر همان چیزی است که حافظ با بیانی صرفاً شاعرانه، و نه این‌سان خشک و خانقاهی، بازگفته است؛ بنگریم تفاوت تا به کجاست:

فراق و وصل چه باشد؟ رضای دوست طلب　　　که حیف باشد ازو غیر او تمنایی

هرچند این بیت خود اقتباسی از سعدی است:

گویند: تمنّایی از دوست بکن، سعدی
جز دوست نخواهم کرد از دوست تمنّایی
(غ ۵۱۱)

ببینیم خواجو خود با سخن خود چه می‌کند:

چو زائران حرم را وصال روحانیست　　　تفاوتی نکند از دُنُوّ و بُعد مزار
(۴۴۳)

جان و جانان را چو با هم هست قرب معنوی
اعتبار بُعد صوری کی توان کردن ز تن؟
(۷۴۲)

معاصران حافظ هم، بجز سلمان که او نیز چون خواجه کمتر به این‌گونه اصطلاحات و تعابیر صوفیانه توجه نشان داد، غزل خود را بیش و کم آلودهٔ آنها ساختند. اینها ظاهراً به مذاق عماد فقیه خوش افتاده بود. (برای اختصار، تنها به صفحات دیوان رجوع می‌دهم): تواجُد (۱۶)، اتحاد (۱۷)، وجد حقیقی (۳۹)، اتحاد روحانی (۴۰)، تواصُل وهمی (۴۳)، مسافت صوری (۵۱)، قرب روحانی (۹۹)، وحدت (۱۶۰). ناصر بخارایی نیز به همین‌سان: یکرنگ وحدت، تلوین (۲۱۶)، لاهوتی، های هویت (۲۱۸)، لای نفی، اثبات در اِلّا الله (۲۲۶)، جان مجرّد، توحید، مفرد (۲۵۱)، کثرت اجزا (۳۲۳)، لا، الّا، اسم و مسمّیٰ، عین مسمیٰ (۳۵۰)، تعلقات تن (۳۵۳).

اینها فقط علاقه یا تمایلی در اینجا و آنجای غزل خود به این‌گونه واژه‌ها نشان داده‌اند، و باری شاعرند. امّا در همین روزگار، شیرین مغربی در کلّ غزلیاتش هیچ

چیز بیرون از ویژگیهایی که برای مکتب تعلیمی و مدرسی برشمردم ندارد، یعنی ظاهراً وزن و قافیه و قدری هم صنایع بدیعی از نظر او برای ابلاغ و تبلیغ اصول و مفاهیم و مصطلحات تصوّف کفایت می‌کند. حتی این غزل، با آنکه چندان درخشان نیز نیست، در سخن او حکم نادره دارد:

هر سو که دویدیم، همه سوی تو دیدیم — هرجا که رسیدیم، سر کوی تو دیدیم
هر قبله که بگزید دل از بهر عبادت — آن قبلهٔ دل را خم ابروی تو دیدیم...
سرحلقهٔ رندان خرابات مغان را — دل در شکن حلقهٔ گیسوی تو دیدیم...

(دیوان ۲۵۷ـ ۲۵۸)

شعر یا بهتر بگوییم نظم تعلیمیِ مالامال از اصطلاح، شطحات و دعاوی و تفاخرهای صوفیانه با مغربی شکل قطعی خود را پیدا می‌کند و در میان خانقاهیان رسمیت می‌یابد. برای تصدیع کمتر به خوانندگان به ذکر نمونه‌هایی از مشهورترین چهرهٔ تصوّف در این روزگار، شاه نعمت‌الله ولی، بسنده می‌کنم چون سخن این را ببینی گویی کلام آن را دیده‌ای و یا بعدیها همچون شاه قاسم انوار و شاه داعی شیرازی را؛ یکی تکرار آن دیگری، و دریغ از حدّ اقلّی از خلاقیّت و شعریّت. ببینید اینان چه معاملتی با شورانگیزترین نوع شعر یعنی غزل کرده‌اند:

هرچه باشد در حدوث و در قدم — از خدا هرگز نمی‌باشد جدا
در عدم خوش خوش حضوری یافتیم — در فنا داریم جاویدان بقا
نور روی اوست در عالم عیان — بنگر این آیینهٔ نور خدا
جامع مجموع اسمای اله — می‌نماید صورت و معنی به ما...

(کلیات ۳۲)

و تکرار همین مکرّرات، آن هم بارها و بارها، مثلاً:

هرچه می‌بینی، همه نور خداست — تا نپنداری که او از ما جداست...
آشکارا و نهان دیدم عیان — صورت و معنی و جان و دل خداست...

(همان ۸۲ـ ۸۳)

چاشنی این نظم خشک و تهی نیز چیزی بجز طاماتی تکراری نیست:

نور بسیط، لمعه‌ای از آفتاب ماست — بحر محیط، جرعهٔ جام شراب ماست
قانون علم کلّی و کشاف عقل کل — حرفی ز دفتر و ورقی از کتاب ماست
ما را حجاب نیست، وگر هست، غیر نیست — هم عین ماست آنکه تو گویی حجاب ماست

(همان ۶۵)

آیا وقتی این‌گونه دعویهای کشف و کرامات دهها بار در دیوانی تکرار می‌شود حق را به خواجهٔ شیراز نباید داد تا سرانجام خشم و بیزاری چنان بر او غالب شود که آن پاسخ تاریخی را به تمامی دعاوی و دعویداران بدهد و همهٔ رشته‌های طاماتیان را یکجا پنبه کند؟

در کاروبار شاعری، اصطلاح «سرقت» یا «انتحال» (plagiarism) را همگان شنیده‌اند. امّا بدتر از آن چیزی است به‌نام «سرقت از خود» (self-plagiarism) یعنی این‌که فقر آفرینشگری در کسی بدان‌جا رسد که او از سخن خود نیز به اصطلاح کش برود، یا به عبارت دیگر آنچه را که خود در اینجا و آنجا گفته است، نهایتاً با اندکی تغییر یا جابجایی، بازگوید. نمونه‌ها بسیار است، به اندکی بسنده می‌شود. اینها مطلعهای چند غزل اوست، هرکدام تکرار دیگری:

جامیست پرآب و عین آب است   وین جام شراب ما حباب است
(۸۳)

موج است و حباب، هردو آب است   آب است که صورتاً حباب است
(۸۵)

جامی ز حباب پر ز آب است   آب است که صورتاً حباب است
(۸۵)

این جام حباب پر ز آب است   آب است که صورتاً حباب است
(۸۶)

نمونه‌ای دیگر:

عشق مست است و عقل مخمور است   عاقل از عاشقی بسی دور است
(۹۸)

که همین با مختصر تغییری مطلع چند غزل دیگر واقع می‌شود:

عشق مست است و عقل مخمور است   عاقل از ذوق عاشقان دور است
(مطلع غزلهای ۲۱۱ و ۲۱۲ در ص ۹۹ و غزلهای ۲۱۴ و ۲۱۵ در ص ۱۰۰)

در سراسر شعر پارسی سابقه ندارد کلامی این‌سان فارغ، آن هم با این‌همه تکرار. سخن اینان نه مثل دیگر غزلسرایان دارای جنبهٔ تخیّلی و بهره‌مند از تصاویر بدیع است و نه حتی برخوردار از عاطفه و رقتی که در آثار عارفان و عرفانگرایان سده‌های هفتم و هشتم موج می‌زند، و خلاصه: نموداری گویا از انحطاط است، حتی اگر خانقاهیان را به وجد درآورد؛ درست همچون وجد هواداران هر حزب و فرقه‌ای از

مانیفست آن. این سخنان نیز در حکم مانیفست تصوّف خانقاهی است.

حال ببینیم حافظ در برابر این رسم روزافزون روزگار چه کرد؟

او، به‌رغم تأثیرپذیری فراوان از تصوّف و عرفان (که در حدّ امکان بیان کرده‌ام) چندان به این شیوه روی خوش نشان نداد. آن نمادگرایی اعتلایافته‌ای که ذهن او و اندیشهٔ شاعرانه‌اش با آن خویگر و آمیخته بود کجا و این شیوه کجا؛ شیوه‌ای که اگر آن را «ضدّ شعر» بخوانیم سخنی گزافه نخواهد بود. بیشترین حدّ از مصطلحات مکتبی پیشگفته در شعر او در این غزل است: دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند... (غ ۱۷۸) چهارتا هم بیش نیست: شعشعه، ذات، تجلی و صفات. چند مورد دیگر نیز که در کلّ غزلیاتش آمده نوعاً از اصطلاحات پرکاربرد در اشعار است و غرابت و غموضی ندارد: سالک، سلوک، طریقت، حقیقت، مجاز، وجد، استغنا، کبریا، جمال، جلال، خلوت، اربعین (= چلّه)، حضور، غیبت، غایب، حال، مقام، حالت، رقص، خرقه‌بازی، خرقه‌اندازی، وقت، وقت‌پرست (= ابن‌الوقت)، علم‌الیقین و نظایر اینها. تازه برخی از آنها مثل چند اصطلاح اخیر یا غالباً در مقام طنز و طعن نسبت به صوفیان آمده و یا از موضع انکار و انتقاد در حق اهل زهد و خشک‌اندیشی، همچون:... نه دانشمند را علم‌الیقینی (۴۷۴/۱۱).

البته سعدی نیز در غزلهایش همچون حافظ از اصطلاحات خاصّ صوفیه بسیار کم بهره گرفته لیکن از یاد نبریم که این کار در زمان سعدی هنوز به رسمی رایج بدل نشده بود، چنان‌که حتی خود عارفان شاعر نیز در آن افراط نمی‌ورزیدند اما در عصر حافظ، چنان‌که اشارت رفت، وضعی متفاوت حکمفرما بود و کمتر شاعری یافت می‌شد که گرایشی بیش یا کم به این کار نداشته باشد. بنابراین، خواجه می‌بایست بسی بیش از شیخ مراقب این‌گونه عناصر تباه‌کنندهٔ شعر باشد. از مجموع قراین برمی‌آید که او به خوبی متوجه این موضوع بوده و از آن پرهیخته است. عملکرد او می‌تواند ما را به دیدگاه او در این زمینه رهنمون شود. مثلاً او از تعدادی از اصطلاحات پربسامد شعر تصوّف، که در اشعار معاصران وی بسیار چرخش دارد، استفاده نکرده است، همچون وحدت و کثرت (البته «وحدت» تنها در یک مورد یعنی قطعهٔ ۱۲ آمده: شود مست وحدت ز جام الست...، که آن هم در برخی نسخ قدیم و طبعهای معتبر نیامده است.) خواجه همواره مفهوم وحدت و کثرت را با برابرها و تعابیر شاعرانهٔ آن بیان کرده است، مانند:

این‌همه عکس می و نقش مخالف که نمود　　　یک فروغ رخ ساقیست که در جام افتاد

یا: هرجا که هست، پرتو روی حبیب هست (۶۴/۵) یا: ندیم و مطرب و ساقی همه اوست (۴۱۸/۷). به همین‌سان دو اصطلاح خوف و رجا، که معمولاً به جای آن از بیم و امید یعنی معادلهای عامتر و شاعرانه‌تر سود جسته؛ یا قبض و بسط، که به جای آنها واژه‌هایی چون دلتنگی، فروبستگی و ملال، و در برابر آن گشایش، گشاد و همانند اینها را به کار می‌برد، یا برای سُکر و صحو از مستی، بیخودی و هشیاری بهره می‌گیرد. لطف و قهر: گرچه غیرشاعرانه نیست، لیکن گذشته از خود این دو واژه برای آنها به ترتیب از صلح، مهر، محبت، نوازش و نواختن، احسان، بخشش و: جنگ، عتاب، تاب و در تاب رفتن، کین، کینه و خشم سود می‌جوید. استغنا و افتقار: برای اولی، علاوه بر خود آن: ناز، کبر، غرور، دامن‌کشی، سرگرانی، سلطانی، شاهی و پادشاهی، و برای دومی: نیاز، آرزومندی، طلب، گدایی و احتیاج؛ برای سالک، علاوه بر همین واژه: رونده و رهرو؛ برای سلوک، گذشته از آن: قدم زدن، پای نهادن در بادیه؛ تجلّی: خود این واژه و روی نمودن، روی گشادن، رخ برافروختن و نظایر اینها؛ استتار: روی نهان کردن یا باز پوشاندن و غیره و یا با بهره‌گیری از نقاب، پرده، برقع و همانند این نمادها.

۲. اصطلاحنامه‌های تصوّف

این‌گونه واژه‌نامه‌های اساساً مبتنی بر نمادگرایی، حکایتی غریب‌تر از اشعار یاد شده دارد، اگرچه آن سنخ سروده‌ها را باید در سبک و سیاق این اصطلاحنامه‌ها مؤثر دانست. به‌نظر می‌رسد منظومهٔ تعلیمی گلشن راز شبستری (ف ۷۲۰) و شروحی که بر آن نوشتند مقدّمه‌ای شد برای تدوین این دست منابع همچون رشف الالحاظ فی کشف الالفاظ از شرف‌الدین حسین الفتی تبریزی (سدهٔ هشتم؛ همان که پیشتر گمان می‌رفت رسالهٔ اصطلاحات فخرالدین عراقی باشد.) و اصطلاحات الصوّفیه از کمال‌الدین عبدالرزاق کاشانی (ف ۸۱۶). امّا چرا به این واژه‌نامه‌ها پرداخته‌ام؟:

الف. آنها در هر حال و به‌طور کلّی داخل در مقولهٔ نمادگرایی عرفانی و جزئی از سنن آن‌اند.

ب. هنوز کم نیستند کسانی که شاید به دلیل کم‌اطلاعی از میزان کارایی این منابع برای گشودن دشواریهای محتواییِ شعر عارفانه، و مشخّصاً حافظ، معجز از آنها می‌طلبند. قصدم این است که از آنان درخواست کنم تا اگر هم ضرورتی به رجوع

بدانها قایل‌اند احتیاط را از دست ندهند.

ج. شعر خواجه را بسیاری از معاصران و آیندگان او به‌عنوان شعر عارفانه و حتی صوفیانه شناخته‌اند (اگرچه این نگارنده در جای خود قایل به این شد که: شعر او نه صوفیانه به معنای مصطلح بلکه دارای گرایش به تصوّف و عرفان است). بنابراین ما، با آن‌که شعر او را صوفیانه تلقی نمی‌کنیم، گزیری از ورود به این مقوله ولو به اختصار نداریم. فراموش نکنیم که مؤلفان بسیاری از اصطلاحنامه‌های پس از روزگار حافظ، شعر او را به غلط صوفیانه تلقی کرده و واژه‌های آن را در حکم مصطلحات و رموز شعر صوفیانه دانسته‌اند، چنان‌که شواهد فراوان از اشعار او به شاهد مدخلهای خود نقل کرده‌اند. برای نمونه، مرآت عشاق حتی بیش از هر شاعر دیگر از ابیات خواجه به‌عنوان مصادیق واژه‌های خود سودجسته است.

موادّ این واژه‌نامه‌ها، که به کُدگذاری و کُدگشایی به قالبی‌ترین وجه شبیه است، خود گویای جامدترین تلقی از شعر و شاعری است، بدین‌سان که مؤلفان آنها شعر را محیطی محدود و مسدود از ذهنیات و امور مجرّد می‌انگارند و با جدیّت تمام به سلب تمامی جنبه‌های حسّی و بنمایه‌های آفاقی آن، که قضارا جان کلام در هر هنری از جمله شعر است، می‌پردازند، ظاهراً بی‌آن‌که از خود بپرسند: اگر جنبه‌های حسّی شعرْ صرفاً تابع معانی مجرّدی که برای آنها تراشیده‌اند باشد اساساً چه دلیلی دارد که شاعران این‌همه وقت و نیروی خود و مخاطبان را بر سر معانی محسوس و عینی هدر بدهند؟ وانگهی، اگر قرار باشد حس و لمسْ هیچ‌گونه اهمیت و اصالتی نداشته باشد پس فرق میان شعر سعدی و حافظ با نظم مغربی و نعمت‌الله چیست؟ آری، آفتاب دلیل آفتاب است: بی‌سبب نیست که روزگار روایی این دست کارها درست مصادف با انحطاط غزل پارسی از سدهٔ هشتم به بعد و فقر خلاقیتی است که در این عصر تقلید و تکرار گریبانگیر حکمت ذوقی شده است. البته نمی‌توان برخی فواید این منابع، از جمله این را که نموداری از پاره‌ای انگاره‌های آن روزگار در باب شعر است، یکسره انکار کرد، لیکن بر روی هم به‌نظر می‌رسد اگر دوستداران شاعران عارف و عرفانگرا را با «خرده هوشی و سر سوزن ذوقی» فارغ بگذارند بسی بهتر و با سردرگمی کمتر به درک رموز و نمادهای اشعار، دست‌کم به اندازهٔ کافی برای لذّت بردن از شعر، نایل می‌شوند تا با مددگیری از اصطلاحنامه‌های مالامال از غلط و خلط و خبط؛ بگذریم از تفاوت و تشتّت شدید و گاه شگفت‌انگیز آنها با همدیگر در تعاریف (که دلیل کلّی بعضی را خواهیم دید.)

و امّا این اصطلاحنامه‌ها، البته از دیدگاه این نگارنده، حاوی دو گونه موادّند: یکی مصطلحات خاصّ تصوّف، که نمونه‌های آن را پیشتر برشمردیم، و دیگر نمادهای شعر عارفانه، که بسیاری از آنها را نیز بررسیدیم. خطای مهم هم همین است که اینها را، به‌رغم گستردگی و عدم محدودیت مفهوم نماد، درشمار اصطلاحات، که معمولاً دارای تعریف و مفهوم ثابت و جاافتاده‌اند، قرار داده‌اند بی‌این‌که تفاوتی میان این دو قایل شوند. این از دید ما عیبی روشی و محتوایی، هردو، است. در جای خود اشاره شد که نمادهای شعر عارفانه، حتی در روزگاری که بهره‌گیری از آنها بر اثر تکرار و تقلید به صورت سنّت درمی‌آید، آن‌قدرها هم که عدّه‌ای، از جمله مؤلفان کج‌ذوق این منابع، گمان می‌کنند دارای معنای ثابت و محدود نیستند تا بتوان آنها را اصطلاح خواند. بنابراین، این‌گونه تلقی از نمادهای شاعرانه و تخیلی را می‌توان زادهٔ درک نارسا از ماهیت و کارکرد این‌گونه عناصر و نشانهٔ آن دانست که این مؤلفان ظاهراً میانه‌ای با هیچ‌یک از بنمایه‌های محسوس و آفاقی، که بنیاد هرگونه تصویر و تجسّم شاعرانه است، ندارند و یکایکِ آنها را به مفاهیم مجرّد و ذهنی، آن هم به کلیشه‌ای‌ترین صورت، برمی‌گردانند. معانی قالبیِ مورد نظر اینان، به فرض هم که به درد کلام خشک و بی‌بهره از هنر وابستگان مکتب تعلیمی و مدرسی بخورد، درباب غزلهای سراسر شور و لطافت مولانا، سعدی و حافظ به چه کار می‌آید؟ همچنین به تفاوتهای عجیب واژه‌نامه‌ها با یکدیگر در تعاریف اشاره کردم، که نمونه‌های آن را خواهیم دید، اما شاید مهمترین دلیل آن همین خلط نماد با اصطلاح باشد. اصطلاحات به سبب ثبات نسبی تعاریفْ بسی کمتر دوچار تشتت معنی و تعریف می‌شوند تا نمادهای تخیلی و شاعرانه‌ای که هر مؤلفی طبعاً برداشت شخصی و ذوقی خود را از آنها مبنای تعریف خویش قرار می‌دهد. شیخ محمد لاهیجی دلیل این اختلاف تعاریف را در شرح بیت زیر:

سخنها چون به وفق منزل افتاد   در اَفهام خلایق مشکل افتاد

چنین بیان می‌کند: «چون هریک از اولیا بنا بر خصوصیت فیضی که ایشان مِن عِند الله مخصوص به آن‌اند تعبیر از وجدان خود به نوعی که موافق موقف و منزل ایشان است فرموده‌اند، زیرا که اختلاف اقوال هریک موجب اختلاف اشارت است. لاجرم در این گلشن هر بلبلی نغمهٔ دیگر سراید...» (شرح گلشن راز ۳۵) نفس سخن درست است و لاهیجی هم علت تفاوت را به‌زعم خود به‌عنوان فردی عارف بیان کرده، و نه از دیدگاه ادبی، و حال آن‌که دلیل اصلی را همان‌گونه که گفته شد باید در «اصطلاح»

خواندن «نماد» و لاجرم بیان برداشتهای شخصی و طبعاً متفاوت از آن جستجو کرد. وانگهی، اگر به گفتهٔ این مؤلف «در این گلشن هر بلبلی نغمهٔ دیگر» می‌سراید، پس با این‌همه پراگندگی سخنانشان چگونه اصطلاحنامه برای دیگران تألیف کرده و تعاریفی آنچنان جزمی و قطعی به دست داده‌اند؟ حال به نمونه‌هایی از نمادها (یا به گفتهٔ آنان: اصطلاحات) به نقل از رشف الالحاظ، یکی از مهمترین اصطلاحنامه‌ها، بنگریم تا معلوم شود تلقی یاد شده با آنها چه کرده است:

«ناز: قوّت دادن معشوق است مر عاشق را در عشق.» (۴۶) چه‌قدر کج‌ذوقی است که نمادی با یک دنیا بار شاعرانه به چنین صورت سخیفی تعبیر شود. در نهایت می‌شد از معنایی چون غنا، استغنا یا تکبّر و کبریا، که به آن نزدیکتر است، بهره گرفت. پیداست مؤلف برداشت و تعبیری صرفاً شخصی را به‌منزلهٔ معنای واژه درج کرده است. به همین‌سان است: «آشتی: قبول اعمال و عبادات را گویند با وسائط قربت.» (همان‌جا) لابد وقتی حافظ می‌گوید: برخاست بوی گل، ز در آشتی درآی... (۴۰۰/۶) یعنی اعمال و عباداتم را بپذیر! «ملاحت: بی‌نهایتیِ کمالات الهی را گویند.» (۴۴) این در حالی است که عارف بزرگ، احمد غزالی، حسن یا به گفتهٔ خود او «نیکویی» را در مرتبه‌ای می‌داند که هنوز آفریده‌ای پدید نیامده تا بدان بنگرد، و ملاحت یا «معشوقی» را آنگاه که آن نیکویی، نگرنده یافته و رابطه‌ای دوسویه چونان شاهدی و مشهودی یا عاشقی و معشوقی بنیاد نهاده شده است. (نک. سوانح 25- 27، نیز شرح ۸۷/۱.) بدین‌سان الفتی اصطلاح عرفا را خرق کرده است، گذشته از این‌که ملاحت به‌طور دقیقتر از مقولهٔ جمال است. جعلیات ناشی از نفی و طرد مفاهیم محسوس و ارائهٔ ذهنیات غریب به جای آنها، که جملگی در جهت غامض‌سازی هرچه بیشتر سیر می‌کند، سراپای واژه‌نامه‌ها را فراگرفته است: «ظرافت: ظهور انوار است از راه مشاهدهٔ مجرّد از مادّه. شنگی: احکام لوامع و طوالع انوار است از حضرت الهی در مادّه.» (۴۴) اگر حافظ در برداشتی کاملاً شاعرانه می‌گوید:

کشتهٔ چاه زنخدان توام، کز هر طرف　　　صد هزارش گردن جان زیر طوق غبغب است

در واژه‌نامهٔ الفتی زنخ و غبغب چنین معنی می‌شود: «سیب زنخ: علم واضح را گویند که سالک را از مشاهده پیدا شود.» (۷۹) «چاه زنخ: مشکلات اسرار مشاهده را گویند.» (۸۰) «غبغب: مقام کشف حقایق را گویند.» (همان‌جا) به گمانم اگر «بدون شرح» باشد گویاتر است، اما آیا این موهومات به راستی می‌تواند زادهٔ اذهان سالم یا ذوق سلیم باشد؟ البته در برخی موارد، معنای ارائه شده به وضع لفظ کمابیش نزدیک است، مثل:

«خشم: ظهور صفات قهریه را گویند از معشوق. کین: تسلط صفات قهریه را گویند بر عاشق.» (۴۶) اما تعاریف در اکثر موارد ساختگی و به دور از وضع و اقتضای لفظ و در نهایت مطابق قرارداد خانقاهیان است.

پرسشی که می‌باید پاسخی برایش یافت این‌که: اساساً این واژه‌نامه‌ها را برای چه کسانی یا چگونه شعری ساخته‌اند؟ چون نه الگویی برای شاعران (حتی وابستگان شعر تعلیمی و مدرسی) بوده و نه به کار مخاطبان آمده است. ببینید کار جعل و خزعبل در آنها به کجا می‌کشد: «شتر: انسانیّت را گویند.» (۹۱) آیا تصحیف‌خوانی از چیزی دیگر نبوده است؟ اگر چنین نیست پس چه کسی و در کجا «شتر» را به معنای عالم انسانی به کار برده است، و چرا؟ این را از آن روی می‌گویم که تحریف و تصحیف هم در آنها کم نیست؛ مثلاً در همین رساله در کلیات عراقی آمده: «محمل: آرام تکلیفی را گویند.» امّا به‌نام الفتی و در رشف می‌خوانیم: «اوامر تکلیفی را گویند.» (۹۱) که پیداست «آرام» و «اوامر» تحریف یکدیگر است. در همین رساله می‌خوانیم: «کرشمه: التفاوت را گویند.» (۴۴) که درست «التفات» است، چنان‌که در کلیات عراقی آمده است. و امّا اگر می‌بینیم که مفاهیم نمادهایی چون «روی» و همانندهای آن و «زلف» و مشابهاتش با تعاریف واژه‌نامه‌ها تا حدودی همخوانی دارد تنها بدین دلیل است که در عالم شعر به‌ویژه غزل، تصاویر و تعابیر شاعرانه و بارهای معنایی و تداعیهای فراوان در گرداگرد آنها شکل گرفته و آنگاه صورتی کمرنگ و محدود از آنها به منابع مذکور راه یافته است، مثلاً روی را به دلیل سپیدی و زیبایی، نمادی از عوالم ایمان، تجلی و کشف و غیره و به دلیل یگانه بودن در اندامهای بدنْ مظهری از وحدت گرفته‌اند و زلف را به عکس، به دلایلی چون سیاهی و تیرگی و فراوانی تارهای آن تعبیر به مفاهیمی چون کفر، کثرت، ابهام در درک حقایق و جز اینها کرده‌اند. در برابر دنیایی از تخیلات باریک و تعابیر ظریف پیرامون این دو در عرصهٔ غزل پارسی، ببینیم در منابع تصوّف و اصطلاحنامه‌ها چگونه معانی محدود و کلیشه گونه‌ای با استنباطی کلّی از آن اشعار برای آنها قایل شده‌اند: «روی یا رخ: عبارت از کشف ایمان و یقین و عرفان و حقیقت و عیان و هر چیزی که در او فتح و فتوح باشد. زلف: کنایه از کثرت و حجاب و اِشکال و شبهت و هر چیزی که مرد را محجوب کند نسبت به حال او.» (باخرزی، اوراد الاحباب ۲، ۲۴۶)، که این بازگویاتر از تعاریف دیگران است. «روی: مراتب تجلّی را گویند در مادّهٔ دنیی، در خواب باشد یا در حالت بی‌خودی.» (رشف الالحاظ ۷۶) «چهره: تجلیات را گویند که سالک به کیفیت

آن مطلع شود، و علم او در او باقی بماند.» (همان‌جا) «رخ: تجلیات محض را گویند.» (۷۷) «زلف: غیبت هویت حق را گویند که هیچ‌کس را بدان راه نیست. موی: ظاهر کردن هویت را گویند...» (۵۴) «گیسوی: طریق طلب را گویند به علم هویت...» (۵۵) ملاحظه می‌کنید که این یکی میان روی و چهره و رخ، و به همین‌سان میان زلف، موی و گیسوی فرق نهاده، چنان‌که در جای دیگر هم زلف، پیچ زلف و تاب زلف را از هم جدا کرده است؛ چرا؟ به هیچ روی معلوم نیست. این هم که شبستری می‌گوید: تجلّی گه جمال و گه جلال است / رخ و زلف آن معانی را مثال است، تنها گاهی صدق می‌کند، چون زلف غالباً عنصری جمالی و مجمعی از لطایف است و آشیان‌گرفتن دل در شکن آن دلخواه‌ترین چیز. همچنین در این رساله انواع واژه‌ها را همچون نام گلهای مختلف، فصول چهارگانه، رنگهای گوناگون و خلاصه بسی چیزهای دیگر را می‌یابید با تعاریفی انتزاعی و اغلب بی‌ارتباط با معنای حقیقی واژه‌ها؛ ضمن این‌که تفکیکهایی از نوع یاد شده را در برخی منابع مشابه از قبیل رسالهٔ مشواق از ملّا محسن فیض کاشانی نمی‌بینید، و لذا می‌توان این جداسازیها را هم نشانه‌ای از جعل و اختراع انگاشت که از روح شعر عارفانهٔ راستین فاصله‌ای کیهانی دارد.

واژه‌نامه‌های دیگر هم اگر معامله‌شان با نمادهای شاعرانه بدتر از این نباشد بهتر نیست. در مرآت عشّاق آمده است: «لب شیرین: کلام بی‌واسطه را گویند به شرط ادراک، چون حدیث قدسی و واردات غیبی:

حکایت لب شیرین، کلام فرهاد است   شکنج طرّهٔ لیلی مقام مجنون است»

(نقل از برتلس، تصوّف و ادبیات تصوّف ۲۲۶) پیداست مؤلف اصلاً توجهی به کلّ غزل، که در سوگ فرزند خواجه است، نداشته و برداشتی قالبی از آن کرده، و لذا شاهد او (مثل بسیاری دیگر از شواهد وی) بی‌ربط و فاقد موضوعیت است. قضارا این واژه‌نامه مبنای کار خود را در درجهٔ نخست بر شعر حافظ نهاده و بیشتر شواهدش را از همان داده است: «ابرو: اعوجاج سالک را گویند از صراط مستقیم شریعت و طریقت، که موجب سقوط درجات و حاجب کمالات او گردد از روی کشف در حال شهود چهرهٔ معنی مقصود و رخسار معشوق مشهود؛ بیت:

در گوشهٔ امید، چو نظّارگان ماه   چشم طلب در آن خم ابرو نهاده‌ایم»

(همان ۱۶۶)

پیداست چه‌قدر لاطائل است چون بیت دربارهٔ طلب از ابروی یار است؛ آیا شاعر (سالک) طلب اعوجاج از صراط شریعت و طریقت کرده است؟ وقتی ابرو چنین

باشد مژگان هم عجبی نیست اگر چنین تعریف شود: «اهمال عارف را گویند که در اعمال واقع شود و نظر بصیرت بَرو نیارد و سرّ آن "آن" به حکمت الهیه منوط باشد؛ بیت:

گر چنین جلوه کند مغبچهٔ باده‌فروش   خاکروب در میخانه کنم مژگان را» [!]

(همان ۲۲۸)

ظاهراً مؤلف هرگز از خود نپرسیده است که «مژگان» به چه شکلی یا تمهیدی می‌تواند با این تعریف وفق یابد؟ در «مژگان را خاکروب درِ میخانه کردن» اگر واژهٔ «مژگان» دارای معنای مثبت است کدام اهمال در آن و یا در تبدیل آن به خاکروب میخانه می‌توان متصوّر بود؟ و اگر منفی است چه شرفی در گماردن آن به خدمت میخانه می‌توان قایل شد؟ در هر حال، مصداق تنگ آمدن قافیه است از سویی و به اصطلاح چوب در چشم معنای ابیات خواجه کردن از سوی دیگر، و نه‌تنها خواجه بلکه دیگران هم. ببینید با ترکیب استعاری «پای استدلالیان» در بیتی چنین معروف و مفهوم چه کرده است: «پای: مقدّمات فکر و نظر را گویند؛ بیت: پای استدلالیان چوبین...» (۱۸۱) در این رساله نیز مثل رشف و نظایر آن به گل و گیاه زبان‌بسته هم رحم نکرده‌اند: «لاله: معارف الهیه را گویند که [...]» (۲۲۵؛ نیز در مورد گل، لاله، نرگس، سرو، و سبزه، نک. رشف ۷۲.) به گمانم همین مایه به‌عنوان مستوره‌ای از جنس اصطلاحنامه‌ها کفایت باشد، بل زیادت.

دیدیم که حافظ در میان تمامی شاعران سدهٔ هشتم، شاعرانه‌ترین نمادها و کم‌اصطلاح‌ترین واژگان را به کار گرفت و از فروافتادن به دامچالهٔ این مغلق‌سازیها و مجرّدپردازیهای مکتبی پرهیز کرد. او تنها به کمک اندیشهٔ شاعرانهٔ بی‌خطا و خلافش درک درست خویش را از هنری‌ترین هنجارهای نمادگرایی، بدون مدد و معونت نظریهٔ ادبی، نشان داد، و اگر هم آموخت، در مکتب مراد خویش در صومعهٔ شاعری بود، یعنی کسی که سنگین‌ترین و دیریاب‌ترین معانی انتزاعی را در عرفان به زبانی چنان سرزنده و زلال، و البته ساده‌نما، بازگفت که هنوز بسیاری کسان به ناروا منکر محتوای عرفانی غزل اویند، چون باور نمی‌دارند که مثلاً مفهومی را چون آنچه در گلستان «مشاهدةُ الابرار بین‌التجلّی و الاستتار» می‌خواند بتوان با نمادهایی چنین شاعرانه، خیال‌انگیز و برآمده از عوالم حسّ و لمس و تجارب زیستی تصویر کرد:

ای که ز دیده غایبی، در دل ما نشسته‌ای

حسن تو جلوه می‌کند، وین همه پرده بسته‌ای

(غ ۴۹۰)

و یا با نمادی گویاتر و بی‌اندازه دلنشین: آستین به کرشمه حایل رخسار کردن:

دانمت آستین چرا پیش جمال می‌بری
رسم بود کز آدمی روی نهان کند پری

(غ ۵۴۹؛ اگر تردیدی در عارفانگی آن باشد، نک. سعدی در غزل ۱۳۰.)

۳. شروح و تفاسیر عرفانی حافظ

نه‌تنها در ذهنیت‌بافی از اصطلاحنامه‌ها درگذشته‌اند بلکه پندارهای هپّروتی و بیمارگونه را بر آنها افزوده‌اند تا آن گل به این سبزه نیز آراسته شود. مؤلفان آنها جملگی حافظ را صوفی‌مسلک و شعرش را یکسره در خدمت ابلاغ و تبلیغ ایدئولوژی تصوّف انگاشته‌اند، بدون کمترین توجهی به آن‌همه مخالفت خواجه با صوفی؛ شاید هم اینها را صرفاً مضامین شاعرانه یا از سیری طبع می‌دانسته‌اند. گزافه نینگارید اگر بگویم این تفاسیر در نبود لطایف عبید، کار ضحک و فکاهه را معطّل نمی‌گذارند.

نمونه‌ها را از شاهکار ترّهات‌گویی قدسی (به نقل از کشف و کرامات استادش مفید داور) آغاز می‌کنم که در تأویل مصراع «اگر آن ترک شیرازی...» معادله‌ای چندمجهوله را، شاید به مدد فیض روح‌القدس، به اشارت ابرویی حل کرده است. حاصل این‌که: مصراع را می‌توان معمایی به‌نام «امید» گرفت چون دل به منزلهٔ «اُم» است، دست هم در عربی «ید» است. می‌بینید که واژهٔ «امید» چه‌قدر به اصطلاح «قِلِفتی» جا می‌افتد، یعنی: اگر آن ترک دل ما را به دست آرد «امید حاصل شود.» (حافظ قدسی ۴۲ ح) این و آنچه در پی خواهد آمد چیزی نیست بجز نتیجهٔ نامبارک همان قدسی‌سازیها و غیب‌بازیهایی که از آن سخن گفته‌ام. (زیر عنوان «من و تو محرم این راز نه‌ایم») شعری چنین آشنا، بشری و سرشار از شور زندگی و ضربان نبض حس و حرکت را به صِرف بهره‌مندی از چاشنی شیرین معرفت و عرفان به عالَم مغیبات و معمیات و اسرار الوهی منتسب داشتن، حاصلش همین است که هنوز خوشباوران و ساده‌لوحان بسیار (و حتی عدّه‌ای از ارباب معارف) گمان برند که در پس هر حرف و واژه و لَختی از کلام خواجه رمزی از نوع اسرار حروف و نقط نهفته است، و با مشاهدهٔ چنین افاضاتی (که به عقل جن هم قد نمی‌دهد) با خود بگویند: این اشعار چگونه در حدّ فهم من، حافظ‌خوان معمولی، است؟ و لاجرم بِرَمند یا ببوسند و روی رف بگذارندش.

بدرالدین صاحب اکبرآبادی نیز در شرح خویش در همین طریق می‌پوید. کارش آسان است و تفسیرهایش شسته و رفته، چون تمامی نمادها را یا به حضرت حق برمی‌گرداند و یا اگر مُشعر بر هرگونه میانجی یا پیام‌رسان باشد به حضرت رسالت (ص) یا ملایک، خاصّه جبرئیل و یا مرشد. «صبا: [...] مراد از آن فیض اقدس است [...] جعد مشکین: مراد صفات جلالیه چون قهر و استغنا و عدم التفات.» تفسیر بیت «به بوی نافه‌ای کاخر صبا...» را نیز، که مطابق معمول او چیزی جز انشای عرفانی نیست، چنین می‌آغازد: «قسم بدان بوی خوش که آخر شب، صباء فیض اقدس از سنبلستان طرّهٔ محبوب که تجلیات آثاری و اسمای صفات به مشام جان عاشقان می‌رساند [... تا آخر]» (بدر الشروح ۳) نمی‌دانم چه عاملی او را بر آن داشته است تا در مقام شارح، چنین افاضاتی را به خورد خلق بدهد، زیرا آن‌قدر هم سواد و شعور شعرفهمی ندارد تا «به بوی» را، که محور جنبهٔ زیباشناختی بیت است، «به»ی سوگند نگیرد. «خال هندو [...] تجلّی ذاتی، که نور ذات را سیه تصوّر نموده‌اند.» (همان ۸) «ای شهنشاه بلنداختر، خدا را همتی [...] شهنشاه بلنداختر کنایه از مرشد است.» (۱۵) شارح هرگز نمی‌پذیرد و به خاطرش خطور نمی‌کند که حافظ مدحی گفته باشد. پس در این شرح، همچون هر شرح عرفانی دیگر، هرجا که سخن از پادشاهی یا وزیری و جز اینها می‌رود، به حضرت الهی یا رسالت‌پناهی و یا مرشد و شیخ تأویل می‌شود. وقتی قرار بر چنین تأویلاتی باشد، جای شگفتی نیست که شهر یزد هم بشود «شهر حقیقت و ساکنان شهر یزد کنایه از مرشد» «شاه شما: خالق الخلائق» (همان‌جا) ملاحظه کرده‌اید که اندکی قبل «شهنشاه» را «مرشد» خوانده بود. «مراد از خاتم فیروزهٔ بواسحاقی تجلی محبوب» (۳۷۸) «شاه شجاع نام شاه خواجه، مرادْ محمد(ص) و مرشد» (۵۳۸) باز هم بگویم؟

محمد دارابی هم با همگنانش مو نمی‌زند، اگرچه مایهٔ مسرّت است که شرح او کوچک و گزینشی است وگرنه... او نیز نمادها را اصطلاحات تلقی کرده و در معنی کردن آنها به قول خودش از اصطلاحات الصوفیهٔ عبدالرزاق کاشی بهره گرفته است. (لطیفهٔ غیبی ۱۷) بنگریم: «ترسابچه: طالب روحانی که مصفًا از صفات ذمیمه شده همچون ترسایانِ قایل به تثلیث، حق، خود و طلب خود را اثبات می‌کنند.» (همان‌جا) این در حالی است که ترسابچه و ترسا در اشعار همواره در مقام مطلوب قرار دارد، و نه طالب. «کلیسا و کنشت: عالم یقین و مقام ظهور» (۱۹) حال آن‌که این دو در اصطلاحنامه‌ها معمولاً به شرک، اثنینیت یا ثنویت (به معنای اثبات دویی میان عاشق و

معشوق)، عالم اجسام و نظایر اینها تعریف شده است، مثلاً «کلیسیا: عالم حیوانی را گویند.» (رشف ۶۷؛ البته در ریاض العارفین نیز عالم شهود معنی شده است؛ ص ۴۱.) در هر حال، تشتّت تعاریف و خرق اصطلاح هم در این‌گونه منابع بیداد می‌کند، و دلیل این تشتّت تعاریف، چنان‌که پیشتر بیان شد، چیزی نیست بجز همان خلط نماد با اصطلاح، یعنی خشت نخستینی که کج نهاده شده است. به همین‌سان: «دیر مغان: اولین مقام است که طالب متوجه تکمیل نفس گردد و حق را و خود را هردو نصب‌العین کند.» (لطیفه ۱۷) ساقی، مطرب و مغنّی را دوسویه معنی می‌کند، یعنی هم فیض رساننده و هم سالک! (۱۹)

ختمی لاهوری شرحی را، به عکس تألیف مختصر دارابی، در چهار مجلّد قطور به دست می‌دهد که باید آن را شرح الشروح خواند. تألیف او، گذشته از اشتراک با دیگر شروح عرفانی در روش و نظرگاه کلّی، مزایایی هم خاصّ خود دارد. مثلاً تنها در ظرف ۲۴ صفحه ۵ غزل سست را از دیگران به حافظ نسبت داده و به روال همیشگی گزارش فرموده، ضمن این‌که بسیاری از غزلهای اصیل او را هم نیاورده است. فقط یک بیت را از همان غزلها می‌آورم تا مراتب شعور شعر و حافظ‌فهمی مولانا را دریابید:

آنچه جان عاشقان از دست هجرت می‌کشد

کس ندیده در جهان جز کشتگان کربلا

(شرح عرفانی غزلهای حافظ ۱، ۱۰۵؛ پنج غزل در ۱۰۰ـ۱۲۴)

دیگر این‌که فکر و ذکر او (البته به طریق منفی) عماد فقیه است؛ لابد او نیز ماجرای معروف گربهٔ زاهد را، که به قولی به عماد منتسب و به اختلاف حافظ با او مرتبط شده، شنیده و در سراسر کتابش دست از سر وی برنداشته است. بنابراین هرجا که ذمّ زاهد، واعظ وصوفی ریایی است یکراست به سروقت او می‌رود، گویی تنها ریاکار در جهان، عماد است؛ برای نمونه: «عماد فقیه خانقاه‌دار مکار» (۱، ۸۶) «عماد فقیه خانقاه‌دار مکار ضایع روزگار» (۱، ۲۳۰) «بدان که عماد فقیه به واسطهٔ آن‌که شاه شجاع را به حیله و تزویر مسخّر خود ساخته بود...» (۳، ۲۰۱۰) «وزین‌سان بارها بسیار». باری، ختمی نیز چون همکاران قبلی و بعدی‌اش دقیقاً مصداق این مَثَل است که: فلانی از کلاهدوزی فقط پف نم زدن را بلد است، چون او هم همه‌چیز و همه کس را لاهوتی می‌کند. این شارحان همگی آسمان و زمین را برای جور شدن تأویلاتشان به هم می‌دوزند و از همین روست که کارشان پس از طی چند صفحه به تکرار

ملال‌آور مصطلحات و تعاریف قبلی می‌کشد. در باب بیت «ای صبا، با ساکنان شهر یزد...» می‌خوانیم: «یزد: به معنی اشاری، مقام وحدت ذاتیّه است که معبّر می‌شود به مقعد صدق، و متحقّق می‌گردد در مرتبهٔ عندیت؛ و ساکنان شهر یزد یعنی سالکان فِی مَقعدِ صِدقٍ عندَ ملیکٍ مقتدر.» (۱، ۳۸) و دربارهٔ بیت دیگر: «ای شهنشاه بلنداختر [...] قطب الاقطاب باشد.» (همچنان‌که شهنشاه در بدر الشروح «مرشد» نامیده شد.) «رود ارس: دریای احدیّت است.» (۱، ۱۷۲) گمان می‌کنم همین مقدار را هم مشکل برتافته باشید؛ پس بر ملال نمی‌افزایم و درمی‌گذرم.

یک اشارت است

در ضمن مقدّمات و کلیات نمادگرایی و به‌عنوان یکی از مهمترین اصول و هنجارهای آن، اشاره کردم که هرگونه تصریح و ایضاحی در مورد مفهوم یا ماهیت نمادها از طرف خود شاعر و در ضمن خود شعر، کاملاً مغایر با انگیزه‌ها و اهداف این‌گونه شعر و نقض غرض از آن است، زیرا این مکتب اساساً در پی گسترش هرچه بیشتر حوزه و قلمرو مفهومیِ واژه‌های شعر و تبدیل آنها به نمادهایی با دلالتها و معانی نامحدود و غیرثابت است، در حالی که اگر شاعر در درون چنین شعری بگوید مرادش از این یا آن نمادْ فلان و بهمان چیز است (مثلاً غرض او از «می» یا «ساقی» نوع انگوری یا بشری آن نیست) درست خلاف روح و ماهیت این‌گونه شعر عمل کرده چون به دست خود دامنهٔ اندیشه و تخیل و آن آزادی عملی را که این شیوهٔ بیانی به مخاطب در چگونگی برداشت و تعبیر و احساس خاص خود او از نمادها می‌دهد محدود و در جهت معنی یا برداشتی مشخصْ یکسویه می‌سازد. در همان‌جا هم گفتم که این‌گونه ایضاحات و روشن‌سازیها در سنت شعر نمادگرای عرفانی ما کم دیده نمی‌شود. برای این کار می‌توان دلایل و انگیزه‌های خاصّی قایل شد مثل بیم از برخی تأویلهای مشکل‌آفرین از چنین شعری از سوی زاهدان و متشرّعان یا برخی نهادهای دینی و لاجرم برخی تبعات برای سراینده، و یا این‌که شاعر گمان کند که مخاطب ممکن است توان و یارای درک چنین شعر طبعاً پیچیده‌ای را نداشته باشد و برای رفع سردرگمی او به کمک وی برود. امّا آنچه به گمان این نگارنده مهم است این‌که این‌گونه معنی کردن‌ها و توضیح دادن‌ها در هر حال و بیش یا کم تأثیراتی زیانبار از دیدگاه هنری بر شعر نمادگرای گذشته گذاشته و تا حدودی آن را از اوج و اریکه‌ای که

چنین شعری می تواند بدان دست یابد انداخته است. باید توجه داشت که ایضاح و روشن‌سازی، چیزی است متفاوت با ارائهٔ قراین، که امری بدیهی و بایسته است زیرا چه بسا در شعر نمادگرا(از هرگونه) شاعر با قراینی از قبیل تأکید، تکرارهای تأکیدی، تکیهٔ لحن، نشانه‌های گوناگون که در حکم نوعی قرار و مدار نهفته و ظریف با مخاطب برای هدایت ذهن او در سمت و سوی کلّی شعر و نگرش و دیدگاه کلّی شاعر نسبت به محتوای اثر است وی را با خود هم‌افق و به وی در چگونگی برداشت کلّی از نمادها کمک کند (قید چندبارهٔ «کلی» برای این است که این‌گونه لطایفِ حیل با آن ایضاحات و تصریح و تفهیم‌ها مشتبه نشود.) همچنین وقتی سخن از ایضاح نماد در خود شعر می‌گوییم پیداست مرادمان آن مواردی نیست که شاعر مثلاً در منظومه‌های حاوی اصول و اصطلاحات طریقت بیان می‌کند، همچون سخن مشهور سنایی در توضیح نماد «جام جم» در «طریق التحقیق»: به یقین دان که جام جم دل تست مستقرّ نشاط و غم دل تست... (مثنویها ۱۰۸-۱۰۹) بحث حاضر به بررسی این موضوع، همراه با سنجش عملکرد شاعران، و سرانجامْ شناخت طرز برداشت و برخورد حافظ از این لحاظ اختصاص دارد. بارها گفته‌اند و گفته‌ام که: هنر، نشان دادن است، نه شرح کردن؛ حسّی کردن و تجسیم است، نه توضیح و تبیین. ادب جهان، چه در عرصهٔ شعر و چه نثر، پر از نمونه‌های عبرت‌انگیز شکست و ناکامی به دلیل عدم پایبندی به اهداف هنر و جوهرهٔ ابهام هنری و سایه و روشن تخیّل است. این گفتار، تنها گنجایی نمونه‌هایی از شعر نمادگرای عارفانه را دارد، و نه بیش؛ خواهیم دید شاعرانی که به هر گونه‌ای به روشن‌سازی بیان نمادین و استعاری خود پرداخته‌اند، گذشته از این‌که با این کار در حقیقت به نفی سرشت این شیوه برخاسته‌اند، با افزودن عبارات و گزاره‌های توضیحی، بر حجم این نوع شعر (که لزوماً و عادتاً دارای بافتی فشرده است) هم افزوده‌اند، یعنی عیبی عیب دیگر نیز زاده است.

در اینجا برای درک هرچه بهتر از دیدگاه و عملکرد حافظ در شعر نمادگرا سخن را بر روی دو شاخص متمرکز می‌کنم و خواجه را در این دو مورد با دیگران می‌سنجم: یکی در حوزهٔ باده و مستی، و دیگر در خصوص امور و عقاید دینی به‌ویژه نحوهٔ ذکر و انعکاس صاحب شریعت (ص) در اشعار. گفتنی است در مورد دیگر پیامبران همچون آدم، نوح، داود، سلیمان، موسی، شعیب و عیسی آنچه در غزل جریان دارد در چهارچوب نمادگرایی و برداشتهای غالباً شاعرانه است، و نه بیان و اعلام مستقیم و صریح اعتقاد دینی شاعر، و در این مورد چندان فرقی میان حافظ و

دیگر غزلسرایان نیست. بنابراین، موضوع را بر روی یادکرد حضرت پیغمبر به‌عنوان یکی از اصول سه‌گانهٔ دین متمرکز می‌کنم چون تفاوت آشکار حافظ با دیگران در همین است.

۱. باده و مستی

به‌طور کلی برخی شاعران ما، اعم از عارف و عرفانگرا، بیشترین و خواجه کمترین ایضاح و تصریح را در باب این طیف از نمادها در درون خود شعر داشته‌اند. سنایی کمتر در غزلهایش چنین تصریحی کرده، در حالی که عطار بارها نوع باده و مستی (وحدت، الهی، الستی، آسمانی، جاودانی و غیره) را همراه با این نمادها مشخص ساخته است. او در این‌گونه ایضاحات و استدراکات خود از انواع مفاهیم تجریدی و ذهنی بهره می‌گیرد، مثلاً برای بیان نوع و ماهیت مستی در موارد فراوان، تعبیر انتزاعیِ «نه نیست و نه هست» یا ترکیب «نیست ـ هست» را می‌آورد:

خراباتیست پر رندان سرمست   ز سرمستی همه نه نیست و نه هست

(دیوان ۱۰۹)

گاه حتی در یک بیت از چند عنصر جداسازنده سود می‌جوید تا برای مخاطب جای تردیدی در الوهی بودن باده و ساغر باقی نگذارد: جشن بقا، ساقی جان، و ساغر الست:

میان جشن بقا کرد نوش، نوشش باد   ز دست ساقی جان، ساغر شراب الست

(همان ۱۱۲)

وقتی می‌گوید:

شرابی کان شراب عاشقان است   ندارد جام و در ساغر نگنجد

(۱۸۵)

تعبیر جام نداشتن و در هیچ ساغری نگنجیدن، انگیزه‌ای جز ذهنی‌سازی و تجرید یعنی نفی تمامی جنبه‌های حسی از یک نماد محوری ندارد، و این کاری است در جهت عکس اهداف نمادگرایی و اساساً هنر. (البته شاید عطار و دیگر اهالی طریقت از نظر عقیدتی و مکتبی درست عمل کرده باشند، امّا گمان نمی‌کنم نیازی به بازگویی چندبارهٔ این باشد که دیدگاه و انگاره‌های این نگارنده، هنری و ادبی است و بس.)

مولانا در غزلش سمبولیسمی دارد گاه شگفت‌انگیز و فراتر از اندازه‌های مشهود در شعر ما:

چو غلام آفتابم، هم از آفتاب گویم　　نه شبم، نه شب‌پرستم که حدیث خواب گویم
چو رسول آفتابم به طریق ترجمانی　　پنهان ازو بپرسم، به شما جواب گویم
به قدم چو آفتابم، به خرابه‌ها بتابم　　بگریزم از عمارت، سخن خراب گویم...
(نک. کلیات ۳ غ ۱۶۲۱.)

که یکایک نمادهای غزل به راستی شایانی یک جهان تفکّر و تخیل دارد. مثلاً آیا تاکنون دیده‌ایم که در این بیکران شعر پارسی کسی خود را «غلام آفتاب» بخواند؟ آفتاب کیست و چیست؟ شب کدام است؟ خواب به چه مفهومی است؟ هیچ‌کس نمی‌داند؛ نه مای «عاجز از شنیدن»، و نه حتی خود این «گنگ خواب‌دیده». مگر قرار است نمادهایی با یکچنین فراخنای مفهومی را بتوان به شیوهٔ استعاره یا اصطلاح دریافت؟ اسطورهٔ نور و ظلمت و آگاهی و خفتگی را (حتی اگر فقط محدود به حیطهٔ نمادهای عرفانی شود) چگونه می‌توان در این ظرفهای تنگ و تُنُک ریخت؟ حال فرض کنیم به جای «آفتاب» می‌گفت «شمس»، مثلاً «چو غلام شمس باشم، هم از آن جناب گویم»؛ با وجود عظمت آفتاب‌گونهٔ شمس، اسطورهٔ «آفتاب» بدل به لفظی عادی می‌شد، در حالی که در آفتاب، تمامی تصورات و تخیلات حول کرهٔ خورشید، آفتاب حقیقت و نوردهندهٔ کاینات، و سرانجام مهر تابان تبریز در آمیزه‌ای جدایی‌ناپذیر به هم می‌پیوندد. اما مولانا، به‌رغم یکچنین نمادگرایی نیرومندی که در بسیاری از غزلهایش شاهد آنیم، در مورد نمادهایی چون باده، مستی، معشوق و شاهد در موارد فراوان دست به توضیح و تفسیر و تعیین نوع و ماهیت و لاجرم تحدید مفهوم آنها می‌زند. این در حالی است که مایه و جوهرهٔ شاعرانگی در سمبولیسم او بسی بیش از عطار است، و دریغ (اگر بتوان داشت) در این است که او با این کار، سمبولیسمی را از اوج به زیر می‌کشاند که قادر به آفرینش اشعاری از شمار یاد شده است. در غزلی با نمادهایی از این دست آغاز سخن می‌کند:

رندان همه جمعند درین دیر مغانه　　درده تو یکی رطل بدان پیر یگانه
(کلیات ۵، ۱۳۱ـ۱۳۲ غ ۲۳۳۵)

و چند بیت بعد، چنان‌که پنداری نکته‌ای مبهم در آن دیده، خود را ملزم به استدراک نوع مَی کرده است:

پر کن تو یکی رطل ز مَیهای خدایی　　مگذار خدایان طبیعت به میانه

در همین شعر، نماد «شاهد» را هم با افزودن «اعظم» از حالت نمادی انداخته و به اصطلاح بدل کرده است:

یک پرده برانداخته آن شاهد اعظم از پرده برون رفته همه اهل زمانه

(آیا حتی یک بار در حافظ چنین چیزی را دیده‌اید؟ در «ای شاهد قدسی، که کشد بند نقابت» صفت «قدسی» به گمان من نه از این دست بلکه عنصری جمالی است.)

نیز مولانا بارها واژهٔ «وحدت» را به دنبال می، خم، ساغر و غیره آورده تا به نوع آن تصریح کرده باشد:

زان می صافی ز خمّ وحدتش، ای باخودان

عقل و هوش و عاقبت‌بینی همه لاشَی کنید

(۲، ۱۲۱)

به راستی آیا اگر لفظ انتزاعی «وحدت» را در بیت نمی‌افزود خللی در بنیان آن می‌افتاد؟ (پیشتر دیدیم که حافظ در کلّ دیوان اساساً واژهٔ انتزاعی «وحدت» را اصلاً به کار نبرده، و یک مورد استثنایی در قطعه‌ای است که تردید کلّی در انتساب آن به او هست؛ نک. قطعهٔ ۱۲.) این نکته و دیگر نکاتی که در سنجش شیوهٔ حافظ در نمادگرایی گفته‌ام نمونه‌هایی روشن است از اعتلای این جنبهٔ مهم بیانی در شعر وی و کاردانی او در آن.

نظایر می خدایی، بادهٔ الهی، می جام لامکانی، شراب حق و غیره به قدری در غزل مولانا زیاد است که با تصفّحی سریع نیز به آسانی خواهید یافت. او گویا این‌همه ایضاحات را هم بسنده نمی‌داند و از این نیز صریحتر، مخاطب را به اصطلاح شیرفهم می‌کند:

می و ساقی چه باشد؟ نیست جز حق خدا داند که این عشق از چه باب است

(۱، ۲۰۳)

او پیروی شعر خود را از آموزه‌های مکتب خویش به هر شکل ممکن نشان می‌دهد. نماد مشهور «خرابات» را هم به «خدا» ملحق می‌کند (کاری که حافظ هرگز نکرده است):

مست و خندان ز خرابات خدا می‌آیی بر شر و خیر جهان همچو شرر می‌خندی

(۶، ۱۵۱)

معلوم نیست اگر چنین نمی‌گفت آیا شنوندهٔ شعر از «خرابات» گمان بد در حق طرف خطاب (شمس) می‌کرد؟

«حلوا»، چنان که پیشتر گفتیم، گاهی در شعر عارفانه چون یک نماد ظاهر می‌شود و تا حدودی کار باده را (البته با اعتبارهای خاص موجود در این طعام شیرین

دلچسب) می‌کند و گویای هر چیز دلپذیر چون محبوب، احوال و اخبار خوش یا بشارتهاست. مولانا این طعام را نیز همچون هر چیز دیگر آسمانی به حق منسوب می‌دارد و تکلیف ما را با آن روشن می‌کند؛ در غزلی با ردیف «حلوا»:

بپخته است خدا بهر صوفیان حلوا　　　که حلقه حلقه نشسته‌اند و در میان حلوا...

(نک. کلیات ۱ غ ۲۲۵.)

به‌نظر می‌رسد با ذکر این‌که خدا این طعام را پخته است حوزهٔ معنایی محدود شده باشد زیرا دیگر معشوق انسانی یا هر چیز دیگری که جنبهٔ اینجهانی داشته باشد از دایرهٔ شمول آن خارج می‌شود، و این یعنی کاهش چشمگیر خصلت سمبولیک واژه و تقلیل جنبهٔ ابهامی و تخیّل‌انگیزی آن.

تصوّر نکنید که فقط عارفان به دلایل مکتبی چنین عمل کرده‌اند. نزاری غیرعارف هم بارها دست به مجرّدسازی نمادهای محسوس زده است؛ می‌گوید مسکراتی خاصّ خود دارد، یعنی همان شراب الستی همگانی:

مرا مسکراتی به‌تخصیص هست　　　نه از شیرهٔ رَز، ز جام الست

چه مستی بود کز بخاری شود　　　دماغی مشوّش، سری گشته پست؟

(دیوان ۱، ۸۵۷)

و باز افزودن «وحدت» به هر چیز مربوط به شراب:

شرابخانهٔ وحدت که انزوای من است　　　درو وِسادهٔ تحقیق متّکای من است

(همان ۷۱۹)

سلمان هم، با همهٔ خوش‌ذوقی، استدراکاتی از این دست دارد؛ بادهٔ او رهنمون به خداپرستی است:

بیار، ساقی، از آن می که می‌پرستان را　　　به نیم جرعهٔ دُردی کند خدای‌پرست

(دیوان ۲۵)

مغربی عارف (که کمترین بارقه‌ای از ذوق در نظم او نیست) باده را که در شعر نمادگرا با آن‌همه رنگ و بو توصیف کرده‌اند «بی‌رنگ و بو» می‌خواند:

ساقی باقی، که جانم مست اوست　　　باده‌ای درداد کان بی‌رنگ و بوست

(دیوان ۸۵)

که پیداست مرادش بادهٔ وحدت و تجرید و فاقد تعیّن است، اما از دید شاعرانه، شراب بی‌رنگ و بو یعنی بی‌بو و خاصیت، زیرا هرگز قابل احساس و تصوّر نیست. (پیشتر دیدید که عطار هم آن را شرابی که «ندارد جام و در ساغر نگنجد» توصیف کرد.)

اما حافظ به‌طور کلّی دارای نیرومندترین و در عین حالْ شاعرانه‌ترین سمبولیسم در شعر غنایی پارسی است و به گمان بنده کمترین مایه را از ایضاح و مجرّدسازی دارد. او در مورد باده، به عکس نمونه‌هایی که دیدیم، به صد زبان تأکید می‌کند که شرابی که می‌نوشد از همین گونهٔ خوش رنگ و بو و انگوریِ منفور زاهد و محتسب و فقیه است. لحن او نیز در این باره چه بسا به لجاج آمیخته است تا هم خواننده و هم دینمداران و نهادهای دینی را متقاعد کند که مرادش همان آب حرام و از خون رزان است، چنان‌که پیشتر هم از این شیوهٔ اقناعیِ او سخن رفت. گفتنی است که کلّ مواردی که او در خود شعر به ایضاح و تفسیر نوع بادهٔ الهی یا عرفانی پرداخته و یا در نکوهش گونهٔ انگوری (یعنی عکس آن تأکید مذکور) سخن گفته گمان نمی‌کنم به شمار انگشتان دو دست برسد، و به هر حال در این تعداد غزل ناچیز است:

خمها همه در جوش و خروشند ز مستی　　　وان می که در آنجاست حقیقت، نه مجاز است

(اگرچه این ایهام را هم می‌توان در آن قایل شد که می حقیقی همان انگوری است.)

ولی تو تا لب معشوق و جام مَی خواهی　　　طمع مدار که کاری دگر توانی کرد

خرّم دل او که همچو حافظ　　　جامی ز می الست گیرد

شرابی بی‌خمارم بخش، یارب　　　که با وی هیچ درد سر نباشد

مستی عشق نیست در سر تو　　　رو، که تو مست آب انگوری

او، جز در این‌گونه موارد، به پیروی از هنجار نمادگرایی، ذهن مخاطب را در گزینش مفهوم نماد باده آزاد می‌گذارد، همچنان‌که در مورد عیش، عشرت، طرب، خوشدلی و نظایر اینها هم معمولاً نوع و چگونگی آنها را ایضاح نمی‌کند. نمونه‌هایی که داده‌ام و خواهم داد برای درک شیوه و دیدگاه شاعر بسنده است و جای شکی باقی نمی‌گذارد. می توان گفت در تصریح به نوع باده، یعنی این‌که انگوری یا عارفانه است، دو شیوه در دو قطب هست، یکی همان تصریح و تفسیر به شراب وحدت، الهی و غیره، و دیگر اصرار و تأکید به خلاف آن یعنی شیوه‌ای که من «ابونواسی» می‌نامم. او، چنان‌که گویی بیم دارد از این‌که مخاطبْ باده‌ای را که شاعر خورده است حمل بر شراب الصالحین (نوشیدنی حلالی که از خرمای پخته می‌گرفتند) کند، با صراحت تمام از اشتباه او پیشگیری می‌کند:

اِنّما نشربُ مِنها　　　فَاعلمی ذاکَ یقینا

کلُّ ما کانَ خِلافاً　　　لِشرابِ الصّالِحینا

(دیوان ابی نواس ۳۱؛ توضیح شارح دربارهٔ این نوع شراب در حاشیهٔ همان صفحه)

بدین‌سان، این دو شیوه در دو قطب مخالف جریان دارد. حافظ در موارد متعدد به همین شیوهٔ اخیر متمایل می‌شود و در موارد اندکی هم که دیدیم به عکس، به الهی و الستی جلوه دادن باده یا تقبیح نوع انگوری و حرام؛ اما بیشترینهٔ موارد باده در شعرش میان این دو قطب است، و همین شیوه است که بیشترین همخوانی و هماهنگی را با انگیزه‌ها و آرمانهای نمادگرایی دارد، یعنی اصرار نورزیدن در هیچ‌یک از دوسو و واگذاردن برداشت به خواننده و تفکر و تخیّل او، یا به دیگر سخن: ذهن و ضمیر او را در مورد این نماد (همچون هر نماد دیگر) در حالت شناور و در تکاپو گذاردن. گفتنی است خواجه در باب دیگر نمادها همچون ساقی، مطرب، شاهد، معشوق و... نیز به‌طور کلّی به همین شیوه وفادار است. آیا هیچ دیده‌ایم که اینها را با صفاتی چون خدایی، الهی، آسمانی و غیره ذکر کند؟

اکنون برای آن‌که اگر هنوز تردیدی در شیوه و نگرش حافظ در حوزهٔ باده و مستی هست زدوده شود باز هم سخن به طریق مقایسه می‌گویم.

نظامی مبتکر راستین ساقینامه است و این ابتکار از این شاعر بی‌نهایت خلاق و نوگرا بسیار ارزشمند است. امّا او بارها در ساقینامه‌هایش به تصریح و توضیح باده به شیوهٔ پیشگفته می‌پردازد:

بیا ساقی از خنب دهقان پیر — میی در قدح ریز چون شهد و شیر
نه آن می که آمد به مذهب حرام — میی کاصل مذهب بدو شد تمام

(شرفنامه ۷۵)

و در ساقینامه‌ای دیگر:

... میی کاب در روی کار آورد — نه آن می که در سر خمار آورد

(همان ۴۱۸)

البته از شاعری سدهٔ ششمی (یعنی زمانی که نمادگرایی هنوز در نخستین مراحل خود است) نمی‌توان جز این انتظار داشت، به‌ویژه که در زندگی‌اش زهدپیشه نیز باشد؛ سخن تنها در عملکرد حافظ است. او در سراسر ساقینامهٔ تقریباً طولانی خویش کمترین ایضاحی در مورد گونه و چیستی باده ندارد. کرامت فزودن و کمال آوردن هم هرگز ایضاح و تعیین نوع (الهی و عرفانی) به‌شمار نمی‌آید، زیرا از قدیمترین ایام یعنی از حدود سدهٔ چهارم (که هنوز تصوّف و عرفانی در شعر وجود ندارد) بارها به این‌گونه صفات در وصف می برمی‌خوریم، از بیت رودکی: «مَی آرد

شرف مردمی پدید...» گرفته تا همانندان فراوان آن.

نمونهٔ دیگر نماد «مغبچه» است که در حافظ هرگز همراه با مفاهیم تجریدی ذکر نشده، در حالی که خواجو به عکس، چند بار با قید «وحدت»، «توحید» و غیره مغبچه را از نمادی با بنمایهٔ محسوس به عرصهٔ مجرّدات و عوالم الوهی کشانده است:

در دیر مغان هم‌سبق مغبچگانند   بنگر که مقیمان سراپردهٔ وحدت

(دیوان ۲۳۲)

و در همین غزل:

و ارباب خرد معنی این نکته ندانند   از مغبچگان می‌شنوم نکتهٔ توحید

در غزلی دیگر چنین آغاز سخن می‌کند:

در کوی خرابات یکی مغبچه دیدم   روزی به سر کوی خرابات رسیدم

اما از ابیات دیگر معلوم می‌شود این مغبچه هم از عوالم «وحدت» است:

تا بادیهٔ عالم کثرت نبریدم   ساکن نشدم در حرم کعبهٔ وحدت

(همان ۳۰۱)

به راستی آیا این‌همه تفاوت حافظ تصادفی است یا بیانگر نگرش و گرایش او و آگاهی‌اش از ظرایف و چم و خم‌های این شیوهٔ بیانی؟

۲. امور و عقاید دینی

حافظ تنها شاعر تا روزگار خویش است که در هیچ‌یک از اشعارش نامی یا لقب یا نعتی از صاحب شریعت (ص) ذکر نکرده، جز در یک مورد «خیرالبشر» در تاریخ وفات قوام‌الدین حسن: هفصد و پنجاه و چار از هجرت خیرالبشر... (دیوان ۲، ۱۰۷۸، قطعهٔ ۲۷) که آن هم در بیان مبداءِ تاریخ هجری است، و نه اظهار مستقیم اعتقاد؛ چرا؟ آیا می‌توان تصوّر کرد که کسی قرآن را که به گفتهٔ مولانا «از لب پیغمبر است» در چهارده روایت از بر بخواند و نام و نشانی از او نیاورد؟ مواردی هم در غزل و غیرآن هست که سخن به استعاره یا به هر حال پوشیده ادا شده که حدس زده‌اند یا می‌توان زد که پیرامون حضرت بوده باشد. بیشتر این گمانه‌زنیها هم از سوی کسانی است که اهلِ یا متمایل به ارائهٔ تفاسیر دینی‌اند. مثلاً غزل: آن سیه‌چرده که شیرینی عالم با اوست... (غ ۵۹) که صفات مذکور در آن را با حضرت انطباق داده‌اند یا «خاتم» (استعاره از لب) را ایهام به مُهر خاتمیت دانسته‌اند. یا ابیاتی دیگر که همین گمان در موردشان می‌رود، مثل: نگار من که به مکتب نرفت و خط ننوشت... (۱۶۳/۲) و:

ملَک در سجدهٔ آدم زمین‌بوس تو نیّت کرد
که در حسن تو چیزی یافت بیش از طور انسانی

امّا این نگارنده هیچ‌گونه اطمینانی از این‌که مستعارٌله پیمبر(ص) باشد ندارد (اگرچه در شرح غزل ۵۹ احتمال داده است که نعتی پوشیده از آن حضرت بوده باشد) چه اینها ممکن است تعابیری صرفاً شاعرانه باشند و اگر هم فردی خاص در آنها لحاظ شده باشد از کجا معلوم که کسی دیگر نباشد؟ لیکن در هر حال و به هرگونه که باشد سخن پوشیده است و منطبق یا نزدیک به منطق نمادگرایی. این بیت هم از قطعهٔ ۴۳ و برگرفته تنها از یک نسخه (مورخ ۸۱۳) است:

ور نام خواهی آنکه را حافظ به رویش ناظر است
در صف نگه کن، بعد از آن ما بعدِ مِن بعدی بخوان

که این هم پوشیده و چیستان‌گونه است، امّا شاید بتوان عبارت عربی را ناظر به «لا نبیَّ بعدی» و «صف» را هم صف انبیا گرفت و آن را بدین تمهید در حق حضرت رسالت دانست. «چراغ مصطفوی» (۶۵/۴) هم استعاره‌ای در مقام ارسال‌المثل است، و نه مستقیماً در نعت. در هر حال، از کلّ اشعار حافظ برمی‌آید که او به احتمال قوی با توجه به هنجارهای نمادگرایی و به‌عمد و آگاهانه نامی از پیمبر نبرده است تا برخلاف دیگر شاعران باورمندی خود را به صراحت ابراز ندارد. (خواهیم دید قراینی دیگر نیز هست که به این حدس قوّت می‌بخشد.) این در حالی است که بیشتر شاعران تا عصر او در غزل هم به صراحت به حضرت ابراز اعتقاد کرده‌اند. ظاهراً همین عدم وجود این معنی در شعر خواجه، گرایندگان به برداشت و تفسیر دینی از شعر وی را بر آن داشته که پیر مغان او اشاره به حضرت بوده و در این مورد به شباهت صفات این پیر به ایشان استناد کرده‌اند. اما به گمان این نگارنده و با توجه به گستردگی طیف مفهومی نماد و مرزناپذیری و شناوری آن، که پیشتر بیان شد، هر فرد آشنا با سرشت شعر نمادگرا را از هرگونه تفسیری از این دست، خواه به نفی و خواه اثبات، بازمی‌دارد. در همان‌جا تأکید کردم که تصوّر شخصی خاص به‌عنوان مدلول نماد، در هرحال در حکم تنگ کردن دایرهٔ دلالت نماد و تبدیل آن به استعارهٔ صرف است.

و امّا از آنجا که عدم ذکر صاحب شرع(ص) در شعر حافظ از نظر شناخت نگرش و روش او در شاعری بسیار مهم و در عین حال نیازمند اثبات است نمونه‌هایی را از غزلهای دیگر شاعران، که حاوی نعت و منقبت با تصریح به نام یا القاب حضرت است ذکر می‌کنم.

آنگاه که سرسلسله‌ای کاری می‌کند محتمل است که سرمشق بعدیها شود، و سنایی نعت حضرت را برای نخستین بار در غزل خود وارد می‌کند، آن هم چند بار، مانند:

ای نقش نگین تو لعمرک		وی خلعت خلقت تو لولاک
(دیوان ۹۱۷ غ ۲۰۲)

بر طریق دین قدم پیوسته بوذروار زن		ور زنی لافی، ز شرع احمد مختار زن
(همان ۹۳۷ غ ۲۹۲)

عطار هم چند بار، از جمله با الگوگیری از بیت سنایی:

زهی سلطان دارالملک افلاک		زهی تخت تو عرش و تاج لولاک...
تو آن وقتی نبی‌الله بودی		که آدم بود یک کف خاک نمناک
(دیوان ۳۳۸)

مولانا غزلهایی بس بیش از عطار؛ در یکی:

جهان را بیارا به نور نبوّت		که استاد جان همه انبیایی
(کلیات ۷، ۱۵ـ ۱۶ غ ۳۱۲۷)

نزاری:

گر سر بندگی آل محمّد داری		تا بیاموزمت اول برِ سلمان برمت
(دیوان ۱، ۹۵۰)

امیرخسرو:

آن را که چو مصطفی دلیل است		در قافله از بلا نترسد
(دیوان ۱۸۹)

امیرحسن:

باغ بهشت وصف جمال محمد است		ختم رسل صفات کمال محمّد است
(دیوان ۳۹)

خواجو در غزلی با ردیف «مصطفی»:

ای صبح صادقان رخ زیبای مصطفی		وی سرو راستان قد رعنای مصطفی
(دیوان ۶۲۵)

عماد فقیه (معاصر حافظ) چندین غزل، از جمله:

مقصود از آب و گل چو وجود محمد است
از طینتش مبانی هستی مشیّد است
(دیوان ۴)

و:

منشور ملک صفوت و پروانهٔ رضا　　　از مصطفی طلب کن و از مرتضیٰ بخواه

(همان ۲۵۲)

شیرین مغربی:

نــهایت امــم انــبیا، رســول گـذشته　　　به پیش امّتِ مرحومْ احمد است بدایت

(دیوان ۸۹)

نیز توجه داشته باشیم که حافظ هیچ شعری به صورت حمد یزدان هم ندارد، چه در غزل (که سعدی دارد: اوّل دفتر به نام ایزد دانا... تا آخر) و چه در غیر آن. گذشته از خدا و رسول(ص)، در مورد ائمه (ع)، پیشتر دربارهٔ «شحنهٔ نجف»، «مهدی دین‌پناه» سخن گفته‌ام. (زیر عنوان «در مذهب ما») نیز در مورد نعوت حضرت علی(ع) در رباعیهای خواجه، گذشته از این‌که در انتساب آنها به او تردید هست، سخن ما اساساً دربارهٔ نمادگرایی و غزل به‌عنوان مهمترین تجلّیگاه آن است، و نه قوالب دیگر. همچنین در همین باره، و همچنان‌که دیده‌ایم، برخی پژوهندگان بحثها یا اشاراتی نیز در این باب کرده‌اند که حافظ هیچ‌گونه ذکری از حجّ گزاردن خود نکرده است. (ظاهراً حضرات نه‌تنها با گفته‌ها بلکه با ناگفته‌های او هم کار دارند!) حسینعلی هروی با اشاره به همین موضوع، در مورد بیت:

گرد بیت‌الحرام خم، حافظ　　　گر نمیرد به سر بپوید باز

«بیت‌الحرام» را مطابق اصطلاحات صوفیه (که آنها را پیشتر توصیف کردم) کنایه از قلب انسان کامل می‌داند. («نقد شرح غزلهای حافظ» آدینه، ش ۳۵، خرداد ۱۳۶۸، ص ۱۹.) من عجالتاً وارد صحت یا سقم معنایی که ایشان داده‌اند نمی‌شوم و تنها می‌پرسم از کجا و به چه دلیل احتمال می‌دهند که خواجه به حج نرفته است؟ از عدم ذکر آن در شعر او؟ مگر غزل، به‌ویژه غزلی در یکچنین سطح و ساحتی از سمبولیسم، جای تصریح به طاعات و عبادات است؟ آیا به راستی جوهره و ژرفای سمبولیسم، از جمله آنِ حافظ، را چنان‌که باید شناخته‌ایم؟ این‌گونه شعر، غایت خود را تنها در بیانی نمادین از هر چیز می‌بیند، غایتی که مثلاً در همین موضوع حج با مضمون یاد شده و گرد بیت‌الله (بیت‌الحرام) خُم گردیدن یا نظایر این بیت:

جلوه بر من مفروش، ای ملک‌الحاج، که تو

خانه می‌بینی و من خانه‌خدا می‌بینم

حاصل می‌شود و بس. پس دیگر جای چه حرف و حدیثی از جمله این‌گونه

گمانه‌زنیها در چنین شعری باقی می‌ماند؟ آیا مثلاً از همین بیت می‌توان حج نکردن شاعر، یا از بیت قبلی حج کردن او، را نتیجه گرفت؟ شگفتا... شایان توجه این است که حافظ نام و نشان ممدوحان دنیوی را همواره در شعر می‌آورد، لیکن نام ممدوحان اعتقادی و عقیدتی و نیز چگونگی اعمال و طاعات خویش را کمتر به صراحت ذکر می‌کند. نمادگرایی او در چنان انگاره‌های بالایی است که این نگارنده برخی گزاره‌های آشکار اعتقادی را در شعر او چندان سازگار با این شیوهٔ بیانیِ او نمی‌بیند، مثل:

طمع مدار که کاری دگر توانی کرد　　ولی تو تالب معشوق و جام مَی خواهی

و چند بیت از غزل: ای بی‌خبر، بکوش که صاحب‌خبر شوی... (۴۷۸) با لحن سخت خطابی آن، مثل:

آنگه رسی به خویش که بی‌خواب و خور شوی　　خواب و خورت ز مرتبهٔ خویش دور کرد

به‌نظر می‌رسد او در بُعد اعتقادی، بیشتر به ذکر قرآن به‌مثابهٔ سرچشمهٔ فکر و فرهنگ و فیض و توفیق و آفرینش شعری خود بسنده می‌کند، و تازه هیچ‌یک از موارد یادکرد قرآن هم بیان بَحت و بسیط اعتقاد نیست، چون در همین موارد نیز پیوند کلام‌الله را با عشق و شعر از سویی و زمینهٔ آشنای سخن او یعنی ستیز با تزویر و شَید قرآن‌خوانان از سوی دیگر می‌بینیم.

نکتهٔ گفتنی دیگر در زمینهٔ نمادگرایی این‌که: در برخی غزلهای شاعران، برخلاف روح و حال و هوای غزل، سخنانی در مایهٔ بحث و تشریح دیده می‌شود. سنایی، به‌رغم تکان و تحرک عظیمی که به نمادگرایی عارفانهٔ پارسی داد، در شماری از غزلهایش، به‌ویژه آنها که طولانی‌تر است، مطالبی در باب تصوّف، اخلاق و حکمت به شیوهٔ تحقیق، تدقیق، تبیین و گاه استدلال و ایراد برهان طرح می‌کند. اینها بیشتر صبغهٔ مقالهٔ نثر دارد تا شعر. در غزلیات عطار نیز چنین مایه‌هایی را، اگرچه نه به آن میزان، مشاهده می‌کنیم. اما مولانا چنین زمینه‌هایی را، هم با بسامد بیشتر و هم با بحثهای دور و درازتر، در غزلهای طولانیِ پرتعداد خود دنبال می‌کند؛ چیزی که نه‌تنها به دور از هنجارهای نمادگرایی بلکه بیرون از سرشت شعر نیز هست. گویی مولانای مثنوی در این‌گونه اشعار هم خودی نشان می‌دهد. اما سعدی در غزلسرایی به چنین شیوه‌ای روی نیاورد و حافظ نیز در کلّیت نمادگرایی خود راه سعدی را دنبال کرد. به هر حال، مایهٔ توضیح و تبیین در غزل سعدی و حافظ، چه در کمیت و چه کیفیت، به‌قدری کم و نامحسوس است که قابل اعتنا نیست چون این دو همواره به

اصل نشان دادن یا تجسیم شاعرانه به جای بحث و استدلال وفادار بوده و می‌دانسته‌اند که عرصهٔ غزل جای مقاله و خطابه نیست، و این خود یکی از تفاوتهای مهم سبکی میان غزل این دو سنخ شاعران است.

همدرد نافهٔ ختن

فراوانی تصاویر دارای بنمایهٔ شمّی، و کیفیت اعتلایافتهٔ آنها در غزل حافظ، گوشه‌ای دیگر را از بلوغ نمادگرایی در شعر او به تماشا می‌گذارد، درست به همان‌گونه که در غزل همشهری خوش‌شمّ او می‌بینیم، و شگفتا از این حساسیّت و قدرت شامّهٔ دو غزلسرای شیرازی. نمی‌دانم آیا از خاصیت آب و خاک این شهر است که چنین شامّه‌های تیز و حسّاسی را در قبال بویهای خوش گوناگون می‌پرورد یا...؟ این ممکن است صرف احساس شخصی این نگارنده یا تلقینی بی‌بنیاد باشد ولی در هر حال هرچه در عوالم ذوق و ظرافت شعری که عمری با آن زیسته‌ام جستجو می‌کنم همتایی برای شاعران شیرازی (سعدی، حافظ، عرفی و...) در این ویژگی نمی‌یابم. پیش از این کوشیده‌ام تا نقش و جایگاه تصاویر شمی را در غزل شیخ بیان کنم. (سعدی در غزل ۳۲۵ـ۳۳۰) بحث کنونی نیز به بررسی چند و چون تأثیر بوی و عطر در نمادگرایی خواجه اختصاص دارد.

گمان می‌کنم آشنایان با مکتب اصلاً فرانسویِ سمبولیسم شعری با این نگارنده (که مطالعه‌ای البته ناچیز از روی ترجمهٔ اشعار به دلیل فرانسه‌ندانی دارد) همداستان باشند که عنصر بو و عطر با تمامی صور گوناگون و منشأهای مختلف آن چه تأثیر شگفت‌انگیزی در شعر نمادگرای پیروان آن داشته و چه غنا و ژرفایی به آن بخشیده است. این تأثیر شگرف و ناگفتنی، بیش از هر چیز برخاسته از توان و ظرفیت عظیم این عنصر و بنمایه‌های بویایی در کشاندن ذهنیاتِ غالباً پیچیده و تخیلات باریک و دور و دراز این شاعران در مکاشفات درونی و پروازهای همیشگی ذهن آنان در آفاق و اقطار جهانِ شناخته‌شدهٔ آن روزگار از جمله دوردستهای شرق باستانی و افسانه‌ای بوده است. درست به دلیل اهمیت این جنبه از تفکرات و تخیلات شاعران بزرگ این مکتب همچون شارل بودلر (سلسله‌جنبان آن)، آرتور رمبو، پل کلودل، پل والری، پل ورلن، استفان مالارمه و دیگران است که عنصر بو تا بدین اندازه در خلق نمادهای شاعرانه اهمیت یافته است چون نقش میانجی ارتباط شاعر با عوالم دور یا فضاهای

ناشناخته است؛ نقشی که دیگر حواس و بنمایه‌های ناشی از آنها هرگز نمی‌تواند تا بدین حد ایفا کند. نمادهای شمی، هم از جنبهٔ تخیلی در گسترش فضای ذهنی شاعر اهمیت بسیار دارند و هم از بُعد عاطفی در ایجاد انس و انگیزش شوق و شیفتگی. چه تأثیری بیش از این‌که بویها با پیام‌رسانی دوسویه، هم آرزوهای خفته و نهفتهٔ شاعر در هوای مقاصد دوردست را منتقل می‌کند و هم چگونگی بازخورد و بازتاب پیام را از جانب منشاءِ بوی به وی؟ این نیز هست که گروهی از تصاویر دیداری هم که مایه‌ای از بویایی دارند، مثل گلها و گیاهان یا هرآنچه مجازاً به آن نسبت بوی داده می‌شود داخل در حوزهٔ بنمایه‌های شمی‌اند؛ به‌ویژه که در طبع لطیف هموطنان ما بسیاری از امور دیداری چون خامه یا کِلک، خطِ‌دست یا صورت و حتی معانیی چون جان و خاطر هم بوی دارند.

در شعر نمادگرای گذشتهٔ ما نیز، به دلیل اشتراک و سنخیت یاد شده با عوالم سمبولیستها، عنصر بو با توانش شگرفی که از هردو بُعد تخیّل و عاطفه در خود دارد آفرینندهٔ لطیفترین عوالم شوق و نازکترین تخیلات و تداعیها شده است؛ ضمن این‌که قداستی که بوی (و برابرهایی چون رایحه، شمیم، نسیم، نکهت و غیره) در فرهنگ و معرفت گذشتگان ما به دلیل نشأت‌یابی از عوالم آسمانی و الوهی دارد در مکتب فرانسوی کمتر پیشینه دارد. به هر حال شاعران ما از قرنها قبل از آن به اهمیت این عنصر پی برده و از آن به بهترین وجه ممکن بهره گرفته‌اند. بوی همواره آرزوانگیز است، چه از نکهت دهان یار یعنی از نزدیکترین فاصله باشد و چه از دورترین بلاد در نظر مردم آن روزگاران یعنی تتار و ختن. از همین روست که در زبان ما «بوی» و «بویه» تا بدین اندازه به هم آمیخته است. نهفته‌ترین رازها و پیچیده‌ترین رموز عشق و معرفت با بوی بیان می‌شود، چنان‌که «نافه» نماد دل خونین و فشردهٔ عاشق است و «نافه‌گشایی» بیانگر گشودن دشوارترین اسرار. «چین» به اعتبار زلف گرهگیر، حکایتی دراز و راهی دور از آرزوی رسیدن به روی یار، همراه با تصویری از لایه‌های فراوانِ معمایی نایافتنی یا دیریاب است، و این خود مفهومی پارادوکسی است از نزدیکترین چیز (روی) و دورترین راه (زلف). اگرچه بوی خوش این زلف فریفته‌ات می‌کند امّا زنهار، که چاه ویل زنخ از سویی و راه بی‌انجام خطا از سوی دیگر در پیش است. این بوی دلاویز، که تو را مست و آسوده‌خاطر می‌کند، «تاب» را هم به همراه دارد، یعنی دشواری و دیریابی از سویی و خشم یار از سوی دیگر، همچنان‌که آهوی نافه‌دار نازنینی که در چمنی در ختن می‌چرد و قدسی‌ترین چهره را دارد گاه

عاری از آهو (عیب، به اعتبار غموض و صعوبت سلوک) نیز نیست. این بوی، هم تو را درپی خود می‌دواند و «گمراه عالم» می‌کند، و هم اگر قدر این سرنخ را بدانی «رهبر» تو می‌شود، و این یعنی شطحیه‌ای دشواریاب. این بویها همگی از آن سو (یار) می‌آید و نفس رحمانی را، خواه از یمن و خواه از ختن، با خود می‌آرد. اما گفتیم که پیامها دوسویه است. دل خون‌شدهٔ تو نیز بوی دارد، اما این عود تا نسوزد بوی خوشی از آن برنمی‌خیزد تا چون پیامی از سوی تو به ساحت دوست برسد؛ سعدی:

جانا، دلم چو عود بر آتش بسوختی   وین دم که می‌زنم ز غمت، دود مجمر است
(غ ۶۳)

یا آنگاه که خون عاشق از غم عشق چون خون درون نافه می‌سوزد، بوی خوشش آفاق را فرا می‌گیرد؛ هم او:

چو ناف آهو خونم بسوخت در دل تنگ   برفت در همه آفاق بوی مشکینم
(غ ۴۲۴)

همدردی خواجه با آهوی ختن نیز از رهگذر همین بوی شوقی است که از خون دل برمی‌خیزد.

اینها تنها چند تصویر با بنمایهٔ شمی بود. تصاویری که هم گرمای محبت دارند و هم جوهرهٔ معرفت. دارای تحرّک و تسرّی و جریان و سیلان‌اند. شعر عارفانه به مدد آنها نفس می‌کشد، مثل دم و بازدم به هنگام بوییدن. هم به مدد آنهاست اگر شاعر پایش در شیراز، نیشابور و قونیه است و دل و جانش در یمن، سبا و ختن، و این گلگشتی است همیشگی در فضای ذهن و ضمیر و دل و درون، هرجا که بویی و نشانی از «او» باشد. این بوی را باید «نفَس نفَس» از صبا بشنود وگرنه «زمان زمان» گریبان از دست غم چاک می‌کند. آری، این نمادها خیال‌انگیزترین و آرزوپرورترین تصاویر در شعر عارفانه‌اند. در این میان، بر گِرد هریک از این نمادهای مکانی هاله‌ای از باورها، تصوّرات و تداعیها پدید آمده است. یمن با اویس قرنی و نفس رحمانی که از آن سوی شنیده می‌شود، و سرزمینهای مجاور آن همچون سبا به دلیل پیامها و بشارتهای حول آن در ارتباط با سلیمان و بلقیس و میانجی این دو یعنی هدهد، سرزمین حجاز که مرکز آرزوها و باورها یعنی مکه و مدینه است، همراه با بادهای خوشی چون صبا، که از همین حدود مکانی می‌آید، همه و همه با پیوستن به یکدیگر در زمینه‌ای از معتقدات شاعران عارف یا عرفانگرا مجموعه‌ای از نمادها را پدید می‌آورند که با یکدیگر در آنچه گفتیم ارتباط یا باری اشتراک دارند. بدین‌سان این نمادها حامل

بیشترین بارها و تداعیها در حول و حوش آرزوها و آرمانهای وصول به سرزمینهای موعود و معهود برای باورمندان به شریعت و پویندگان طریقت یا تأثیرپذیرندگان از آن‌اند. امّا دسته‌ای دیگر از نمادها، هم در ارتباط با بنمایه‌های شمی، هستند که بر گِرد بلادی چون چین، خطا، ختن، تتار، چگل و جز اینها، که در آن روزگارانْ دورترین مکانهای شناخته‌شده بودند، تشکیل شده‌اند. این نمادها بیش از هر چیز حامل معنای بُعد مسافت و دیریاب بودن آمال و آرزوهای عارفانه‌اند، به‌ویژه که برخی از آنها با ابهامات و سایه و روشن‌هایی که در خود دارند بیانگر مفاهیمی بس دقیق و باریک حول دشواری و اسرارآمیزیِ راه دراز معرفت می‌شوند، مثل «چین»، که با معانی ایهامی خاص خود گویای پیچیدگی و تیرگی چنین تصوراتی می‌گردد که لایه‌ها و پیچ و خم‌های بسیار در زیر ظاهر زیبا و دلپذیر آن نهفته است، یا «خطا»، که نشانگر احتمال گمراهی در هرگونه «فکر دور» یا به هر روی عدم درک و دریافت درست از غوامض و لطایفی از این دست است. معمولاً این‌گونه مفاهیم در نمادهای پیشگفتهٔ مربوط به سرزمینهای جنوبی و جنوب غربی لحاظ نمی‌شود، زیرا در آنچه از جانب یمن و سبا و حجاز می‌آید کمتر مفهوم غم دوری مقصد یا خوف و خطر و خطا قابل تصوّر است (جز در مورد بادیه) بلکه بیشتر پیرامون خوشی پیامها و اشارتهای دریافتی است و حتی هرگونه بُعد مسافتی برخلاف نمادهای برگرفته از چین و شرق دور به دلیل نزدیکی دل و استشمام دایم انفاس رحمت و قداست از آنها به مصداق «پیش منی در یمنی، در یمنی پیش منی» نفی می‌شود. پیداست گذشتگان ما تا چه حد در ساخت و پرداخت دستگاه نمادهای خود دقیق و در عین حال خوش‌ذوق بوده و تا چه مایه به توان الفاظ و اعتبارهای موجود در آنها توجه داشته‌اند. (آیا برتلس، که پیشتر دیدیم نمادهای این‌گونه شعر را محدود و قالبی تلقی می‌کرد، به اندازهٔ کافی به این عوالم شعر نمادگرای ما اندیشیده بود؟) و اما این هردو دسته نماد در یک حوزهٔ مفهومی با همدیگر اشتراک و ارتباط پذیرفته‌اند تا با وجود تفاوتهای یاد شده بتوانند در یک نظام و سازمان جمعی و جدایی‌ناپذیر با هم انس و الفت و وحدت یابند، و آن در بنمایه‌های دَم یا نَفَس و بوی (غالباً خوش) است که هردو دسته وابسته و نیازمند آن‌اند. جالب توجه این‌که در همین نمادهای ثالث یا میانجی نیز مفاهیم به صورت یکسویه و خالی از خلل و خطا منظور نشده است، مثلاً هرگونه بوی و نکهت و رایحه‌ای در عین دل‌انگیزی و دلخواهی، ممکن است موهم معانی نامساعد یا مایهٔ سرگشتگی نیز باشد، مثل همان گمراه عالَم شدن از بوی زلف؛ یا دم، که گاهی معنای

فریب، تحریک و نظایر آنها را هم در خود دارد، همچنان‌که در متون ادب بسیار می‌آید، و در شعر خواجه نیز: خرابم می‌کند هردم فریب چشم جادویت (۹۴/۱) یا صریحتر: فرورفت از غم عشقت دمم، دم می‌دهی تا کی؟... (۳۱۱/۵) بوی، دم و نفس بارها در اشعار با هم آمده و آفرینندهٔ مجموعه‌ای از ژرفا و لطافت شده‌اند، و این به دلیل همان ظرفیت فراوان بنمایه‌های شمّی است. (نک. ج ۲ ح ۸۷/۴.)

باری، نمادهای یاد شده جملگی در ادب عرفانی و حکمت ذوقی ما نقشهایی بس مهم ایفا کرده‌اند و مفاهیمی عمیق و متنوّع پیرامون آنها شکل گرفته است. برای نمونه، چین، خطا، ختن، ماوراءالنهر (مطابق تعبیر شیخ اشراق)، یمن، سبا، وادی اَیمَن و امثال اینها معمولاً حول عالم علوی و قدسی‌ترین معانی قرار دارند. اینها یا اشاراتی به عالم امر یا جهان فریشتگی‌اند و یا نشانه‌هایی از امیدها و آرزوهای وصول به جهان بی‌نشانه، و البته در تضاد با عالم عناصر یا سراچهٔ ترکیب. این‌گونه مفاهیم نادلخواه و گریختنی را اغلب با نمادهایی همچون غرب، مغرب (در قِصةُ الغربةِ الغربیّة از شیخ اشراق) قیروان (نماد ظلمت و ظلم، در برابر شیروان) و مکانها و بلادی ذهنی از این قبیل بازگفته‌اند. روح سرگشتهٔ گرفتار در قفس تن، همواره در گریز از این آفاق و در پویش و تپش در پی عوالم روحانی و انفسی یاد شده است، و عرصهٔ شعر و داستانهای رمزی نیز پهنهٔ این پویشها به انگیزهٔ رهایش. (در مورد نمادهای اخیر در داستانهای رمزی، نک. پورنامداریان، رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی. دربارهٔ یمن، وادی ایمن و ماوراءالنهر یعنی وطن مألوف و موعود و در برابر آن مغرب و قیروان: ۲۹۹_۳۰۰، حبش: ۳۱۳_۳۱۴.)

ملاحظه می‌کنید که مجموعه‌ای وسیع از نمادهای شکل‌یافته پیرامون بنمایهٔ شمّی، گذشته از ژرفا، لطافت، پویایی و خیال‌انگیزی، عرصه‌ای چنان فراخ را در شعر پارسی زیر بال و پر خود گرفته است که هرگز با هیچ‌یک از بنمایه‌های برآمده از دیگر حواس قابل حصول نیست، و شاید تنها بنمایه‌ای که آن هم تا حدودی از این حیث بتواند با آن سنجیده شود در حوزهٔ سمع یعنی اصوات و نغماتی است که حامل پیامهایی از منشاءِ قدسی و الوهی است؛ ضمن این‌که اینها عموماً فقط از یک سو یعنی از همان منشأ به سمت گیرندهٔ پیامها صادر می‌شود و لذا فاقد آن خاصیت دوسویگی است که در مورد بوی ذکر شد.

در اینجا مباحث مختلف مربوط به نمادگرایی در غزل پارسی با تکیه بر شعر خواجه به پایان می‌رسد و تنها دو سه نکته در چهارچوب بیان باقی مانده است که به صورت ذیلی کوتاه افزوده می‌شود.

* * *

وحدت و یکپارچگی بنمایه (موتیف) یعنی عنصر تکرارشونده و بنیادین هر تصویر در ارتباط با محتوی، نیاز هر شعر سنجیده و هدفمندی است. هنگامی که بنمایه‌های هر شعر در جهت بیان محتوای شعر با یکدیگر هماهنگ باشند همچون دستگاهی منظم و مرتبط، شعر را به سمت مقصود شاعر به حرکت می‌اندازند و در نهایت، التذاذ مخاطب را از آن به‌مثابهٔ اثری هنری موجب می‌شوند.

تجزیه و تحلیلی که این نگارنده پیش از این از بنمایه‌های غزل سعدی کرد نشان داد که او تا چه حد در این باره درست و سخته عمل کرده و چه‌قدر دقیق بوده است. (نک. سعدی در غزل، به‌ویژه ۱۲۶ـ۱۳۹.)

در باب اشعار حافظ، گذشته از کلیاتی که در مبحث حاضر آمد، در ضمن شرح هر غزل، بنمایه‌های آن در صورت لزوم با دقت بررسی شده است، و بنابراین تکرار موارد در اینجا ضرورتی ندارد. (برای نمونه، بنگرید به غزلهای ۱۷: خمی که ابروی شوخ تو...، ۲۶: چو بشنوی سخن اهل دل...، و ۳۱۳: دیشب به سیل اشک...)

* * *

حافظ را از لحاظ تصاویر و تصویرگری می‌توان همخانوادهٔ سعدی شمرد، بدین‌سان که او نیز چون مقتدای خود به هیچ روی در بند خلق تصاویر تازه و بدیع یا توأم با تمامی جزئیات و ملائمات و یا پر زرق و برق نیست بلکه در این کار تنها به نقش و کارایی تصویر در احیای ادراکات در ضمیر مخاطب می‌اندیشد و همین را بسنده می‌داند. بنابراین، تصاویر نو و شگفت‌انگیز مولانای شمس را در شعر خواجه نمی‌بینیم، مثل: زهی سلام که دارد ز نور دُمب دراز، آینهٔ صبوح را ترجمهٔ شبانه کن، ما درین ره همه نسرین و قرنفل کوبیم، که چندین سال من کشتی درین خشکی همی رانم، با زنگیکانِ شب تا روز بکوبم پا، گردن بکشد جان همچو اُشتر، شنو ز سینه ترنگاترنگ آوازش، غمْ چیغ چیغ کرد چو در چنگ گربه موش، این رقص موج خون نگر، جان ز ذوق تو چو گربه لب خود می‌لیسد، یا تصویر کردن خلجان درونی بدین‌گونه:

خانهٔ دل باز کبوتر گرفت　　　مشغله و بَقْرَبقو درگرفت

که بی‌اندازه گویا و نو است این لولیدن و بر سر و کول هم پریدن کبوتران در لانهٔ تنگ.

یا:

من آنم کز خیالاتش تراشندهٔ وثن باشم
چو هنگام وصال آمد، بتان را بت‌شکن باشم

این تصویر به قدری نو است که به گمان من شاعر بزرگ و نوپرداز معاصر، نادر نادرپور، شعر معروف خود را به‌نام «بت‌تراش» با الهام از آن ساخته است:

پیکرتراش پیرم و با تیشهٔ خیال
یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام
... تا آخر.

که او نیز در آخر شعر، بت خودساخته را می‌شکند:... بینند سایه‌ها که تو را هم شکسته‌ام. (اشعار برگزیده ۱۳۲۶ـ۱۳۴۲، ۱۳۴ـ ۱۳۵) یا: من نور خورم که قوت جان است، که احتمال می‌رود سهراب سپهری «نور خواهم خورد» را در شعر «پیامی در راه» از او ملهم شده باشد. (هشت کتاب ۳۴۱) البته در جای خود گفته‌ام که من هر شعر را پدیداری ویژه می‌دانم و در مورد هیچ یک از این دو سوهای محل قیاسْ قایل به اینهمانی نیستم. باری، چنین تصاویری را هرگز در حافظ (و سعدی) نمی‌یابیم. گفتنی است آی. ا. ریچاردز، منتقد مشهور و پیشرو و دارای دیدگاه روانشناختی در نقد ادبی، در طی تجزیه و تحلیلی روانی از تصاویر شاعرانه، بیش از هر چیز بر روی توان و نقش هر تصویر در زنده کردن ادراکات تأکید می‌کند: «آنچه به یک تصویر خاصیت و کارایی می‌بخشد بیشتر هویت آن به‌عنوان رویدادی ذهنی است که به‌نحو ویژه‌ای با ادراک ارتباط یافته است تا روشنی و جلای آن به‌عنوان یک تصویر [...] تصویر ممکن است تمامی ماهیت حسّی خود را تا سرحدّ تبدیل به چیزی که به‌ندرت می‌توان آن را تصویر خواند از دست بدهد، یعنی تبدیل به یک اسکلت محض بشود، و با این‌همه در تجسّم بخشیدن به ادراک به همان اندازه توانا باشد که گویی با روشنی خلسه‌گون خود در برابر ما جلوه‌گر است.» (اصول نقد ادبی، به ترجمهٔ این قلم ۱۰۲) آیا به راستی نمی‌توان گفت که سعدی و حافظ قرنها قبل، و بدون اطلاع از نظریات جدیدی از این شمار، دقیقاً به همین اصل در کار تصویرگری عمل کرده‌اند؟

شادروان خسرو فرشیدورد تشبیهات ابداعی و خاص حافظ را چنین ذکر می‌کند: عروس هنر، حجلهٔ حسن، چمن لطافت، خلوتگه کاخ ابداع، کارگاه دیده، شاخ نرگس، زورق صبر، سلیمان گل، شیشه‌بازی سرشک. (مقالاتی دربارهٔ زندگی و شعر حافظ ۳۸۹ به بعد) که به گمان بنده گذشته از معدود بودن، از حیث تازگی هم به هیچ روی قابل مقایسه با آنِ مولانا نیست. من پیشتر نتیجه گرفتم که حافظ اساساً نه از شمار

شاعرانی است که شأن آنان در نوجویی و نوگویی است (مثل سنایی، نظامی و خاقانی) بلکه بنیاد کار او بر پرداخت، بهسازی و صیقل و سایش دادن آفریده‌های گروه نخست است. (نک. زیر عنوان «مبادا که خطایی بکنیم».)

* * *

مطلب دیگر، که باز مرتبط با بیان است، وقوع یا واقعه‌گویی است. این شیوه به نوعی تجسّم زنده و نمایش‌گونه و کاملاً ملموس از روابط عاشقانه و گاه غیر آن بازمی‌گردد که به زبانی بی‌اندازه ساده، صمیمانه و بی‌پیرایه بازگفته می‌شود. اگرچه مهمترین تجلیگاه یا شأن اصلی آن در عاشقانه‌سرایی است، اما گهگاه خصلت وقوعی را در اموری دیگر نیز می‌توان یافت. وقوع را عملاً در غزل بیشتر می‌توان دید، اگرچه محدودیتی از نظر قالب در آن وجود ندارد، همچنان‌که یکی از عالی‌ترین نمونه‌های آن ترکیب‌بند مشهور وحشی بافقی است: دوستان، شرح پریشانی من گوش کنید... (دیوان ۲۹۳ـ۲۹۵) اوج روایی آن البته در سدهٔ دهم و در اشعار شاعرانی چون بابافغانی شیرازی (ف۹۲۵)، اهلی شیرازی (ف۹۴۲) و شرفجهان قزوینی (ف۹۶۸) است. مایه‌های وقوع در شعر شاعران بعدی نیز، مثل میلی هروی (یا ترک)، وحشی، محتشم و عرفی، بسیار دیده می‌شود. این شیوه، به نظر این بنده، بدون این‌که قصد مبالغه‌ای باشد، نسبت به شعر منحط، تکراری و ملال‌آور سدهٔ نهم، چونان نسیمی از تازگی و تنوع در شعر بود، به‌ویژه که این‌گونه اشعار ذاتاً بی‌تکلف و کم‌صنعت است، زیرا از آنجا که بنای آن بر بیان ساده و صریح امور و احوال عاشقانه و غیره است هرگونه صنعتی که موجب پیچیدگی کلام یا ازدحام تصویری شود (به‌ویژه انواع ایهام) آن را از شفافیت و رقّت لازم می‌اندازد. (برای آگاهی بیشتر، نک. احمد گلچین معانی، مکتب وقوع در شعر فارسی، که البته بیشتر حاوی نمونه‌های این‌گونه شعر است، و شاید جای آن داشت که جنبهٔ تحقیقی و تحلیلی بیشتری، به‌ویژه در باب ریشه‌ها و پیشینه‌های آن پیدا کند.) این نگارنده در جای دیگر توضیحی کوتاه دربارهٔ وقوع در غزل سعدی (مغفول در منبع مذکور) داده است. (سعدی در غزل ۳۲۳ـ۳۲۵) و بر آن است که پیش از سعدی، در غزل مولانا هم به نمونه‌هایی از شیوهٔ وقوعی می‌توان برخورد.

و اما در غزل حافظ نیز نمونه‌هایی از وقوع، هرچند نه زیاد، می‌توان یافت، مثلاً سه بیت نخستین از غزل: زلف‌آشفته و خوی‌کرده و... (۲۲) تا حدودی دارای بیان

وقوعی است. نیز ابیاتی از این غزل، که شاید حالت وقوعی بیشتری نسبت به آن داشته باشد:

دوش می‌آمد و رخساره برافروخته بود تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود...

همچنین به حالتی از واقعه گویی و تجسّم زنده در لخت دوم این بیت در تحذیر از پیاله را به جای نوشیدن بر زمین نهادن بنگریم:

چو گل نقاب برافکند و مرغ زد هوهو منه ز دست پیاله، چه می‌کنی؟ هی، هی!

بدان زبان که تو دانی

دربارهٔ زبان حافظ، چه در کلیات و چه جزئیات، بحثهای بسیار کرده‌اند، چنان‌که کمتر می‌توان هندویی به این هند برد. این‌که در نوع خود یا برای بیان محتوای خاصّ خود زبانی قوی، فصیح، تیز و لبه‌دار، جاندار، رسا، خوش‌بافت، گوش‌نواز و... است. کار بخردانه‌ای نیست در این مجال تنگ دربارهٔ آن حرف زدن یا طریق برخی کلّی‌گوییهای ستایه‌ای را دنبال کردن. پس می‌خواهم وارد پاره‌ای جزئیات بشوم که شاید کمتر مطمح نظر قرار گرفته باشد. قصد دارم که، گذشته از طرح آنچه حافظ دارد، به ذکر آنچه ندارد نیز بپردازم، یعنی نوعی تعریف سلبی، تا بدین وسیله نشان دهم دیگران چه خطاهایی کرده‌اند که زبانشان آن‌طور است و حافظ کدام شیوهٔ لقمانی را به کار بسته که کلامش این‌گونه است. این بحث تا حدودی به گفتهٔ امروزیان آسیب‌شناسی زبان در شعر هم می‌تواند به حساب آید، اگرچه نه کامل یا با استقصای تام، و گمان نمی‌کنم توقع یک کتاب در این باره از بنده برود. ضمناً می‌دانم که برخی مقولات جایشان اصولاً در فلان یا بهمان علم و فن است، امّا من عجالتاً آنها را اموری زبانی تلقی کرده‌ام چون فکر می‌کنم با توجه به نوع بحث در اینجا بیشتر مددکار استنتاجاتم خواهند بود.

مجموع ویژگیهای زبانی حافظ مرا متقاعد می‌کند که او در این زمینه نیز دارای دیدگاهی مشخص و منسجم با توجه به اهداف شاعرانه‌اش بوده است، چون زبانی با چنین خصوصیاتی نمی‌تواند به صرف تصادف یا به‌بداههٔ نظر شکل گرفته باشد. زبانی است کاملاً یکدست، بهنجار، بی‌فراز و نشیب یا غثّ و سمین. برجستگی خاصی ندارد؛ برجستگی‌اش در عدم برجستگی است. نه، مزاح یا قصارگویی نمی‌کنم، خواهید دید. برجستگی موضعی یعنی اینجا و آنجا یا از این حیث و آن

حیث ندارد. اگر برجسته است در کلّ دستگاه و در کارایی و نظام‌مندی است. هیچ جزئی از آن به‌طور مشخص و محسوس خوب یا بد یا قوی و ضعیف جلوه نمی‌کند. هیچ گرایش و چربشی از هیچ سو در آن نیست، مثلاً از نظر عربی یا پارسی سره یا ترکی. از سره‌های آنچنانی همان‌قدر می‌پرهیزد که از تازیهای ناتراشیده. اگر از نظر گرایش آشکار زبانی در شعر، فردوسی را در قطب پارسی و وطواط را در قطب عربی بگذاریم حافظ در میانهٔ این دو جای خواهد گرفت. تقریباً هیچ چیزی در آن از آنچه معروف به حوادث زبانی است یا برق و بارقهٔ شگفت‌آور در عرصهٔ لفظ وجود ندارد، یعنی چیزی که به هر دلیل توی چشم یا ذوق بزند و یا به هر نحوی مخاطب را از جا بپراند. کمتر ترکیب و تلفیقی خارج از حدود متعارف یا معیارین در آن می‌بینی. نه به جانب زبان سنگین و فخیم کلاسیک یا دارای عناصر قدمت متمایل می‌شود و نه به سمت کاربردها و بافتهای عامیانه (جز در چند موردی که در شعر معاصران او هم به همان اندازه هست.) از جنبهٔ صرفی، نه واژهٔ خاطرخراشی در آن می‌بینی و نه ترکیب غریب و ثقیلِ آزمون‌پس‌نداده‌ای. از نظر نحوی نیز نه کم و زیادی یا پیش و پسی نامتعارف و گُنگ‌کننده‌ای دارد که سبب شود سخن آسان در دهان نگردد و نه حذف و قصر مفرطی. از زبان به اصطلاح شُل و وارفته یا خواب‌زدهٔ برخی هم‌روزگارانش اثری در آن نیست، روان هست، اگرچه حاشا که روانی غزل سعدی را داشته باشد. پس باید «رضا به داده» دهد و با «بخت خداداده» نکوشد. بنابراین می‌کوشد تا جبران آن از طریق دقت و وسواس شگرف خویش کند؛ وسواسی حتی بیش از سعدی در غزلیات (گلستان حکایت دیگری است در نثر، و البته بی‌همتا در گونهٔ خویش.) نشانهای آن را هم خواهیم دید. به هر حال، به جای رقت از در دقت درمی‌آید و تا حدودی استواری را بدل روانی قرار می‌دهد (هرچند این دو ویژگی را نمی‌توان در برابر هم یا مانعةالجمع با هم انگاشت.) خلاصه و به اصطلاح، این صلابتِ افزونتر به آن روانیِ بیشتر «در». قضارا از برخی کاربردهای ویژهٔ سعدی، حتی در همان حدود محدود غزل او، هم عاری است (مثل: هرکه جهان، هرچه جهان و هرکه در عالم؛ یک مورد استثنایی «هرکه جهان» در طبع خانلری اندکی مشکوک می‌نماید: دوست، گو یار شو و هرکه جهان دشمن باش...، نک. ح ۲۵۲/۵.) اصطلاحات هیچ علم و فن خاصی را چون نجوم، طب و حتی حکمت و کلام بدان حد که به چشم بزند در شعر تل‌انبار نمی‌کند. از نظر قرآن و حدیث، که نقطهٔ قوّت او هم هست، عین یا مختصر آیات و احادیث را بسیار کم در غزل می‌آورد. (بسنجید با سنایی و مولانا.) در این مورد، او در

شمار شاعرانی است که بیشتر گرایش به بهره‌گیری فکری و مفهومی از آنها داشته‌اند. در بحث از اصطلاحات تصوّف هم دیدیم که مصطلحات خاص یا به اصطلاح تخصّصی صوفیان صومعه‌نشین و خانقاه‌زی را در حدّی بسیار کمتر از معاصرانش به کار می‌بَرَد، آن هم نه از انواع ثقیل. از اعنات یا التزام هرگونه واژه یا اصطلاح، که خواهیم دید تا چه حد در سدهٔ هشتم رواج داشت، یکسره می‌پرهیزد تا پیروی همیشگی‌اش از ویژگی عدم برجستگی و چربش کلمه یا عنصر زبانی خاصی در سخن خدشه‌دار نشود. حال، اگر نام این مجموعهٔ متعدد و مرتبط با همدیگر «نظام» یا «سیستم» نیست پس چیست؟ و اگر این جملگی حاکی از «دیدگاه» ویژه‌ای در زبان شعر (البته در حدود مقتضیات عصر) نیست گویای چه چیزی است؟ آن دایانویا یا اندیشهٔ شاعرانهٔ او (که پیشتر در چند مقولهٔ مربوط از آن سخن رفت) یک جلوه‌گاه دیگرش همین رفتار سنجیده با زبان است، که سعدی و حافظ از برجسته‌ترین نمودهای آن‌اند، اگرچه با اشتراکات و افتراقاتی با یکدیگر. به‌نظر می‌رسد حافظ در امر زبان عملگرا (پرَگماتیست) است، حتی عملگراتر از سعدی (که به هنرنماییهای زبانی نیز تعلق خاطر دارد) و از جهاتی متفاوت با عملگرایی مولانا (که بدون وسواسی در زبان به هرچه دم دستش باشد، اعمّ از زشت و زیبا و فصیح و نافصیح، تن درمی‌دهد یا خرسنده می‌شود.) کارایی کلام و کار کشیدن به کمال از آن در مرکز کوششهای حافظ است. برای اهداف فکری، فلسفی، عرفانی و بیان آرمانهای او، برای چالشها و چخشها و به‌ویژه سخن سرشار از طنز و طعن و تعریض وی بیش از همه زبانی با صلابت و انعطاف‌پذیر بایسته است، و نه زبانی صرفاً خوش بَر و رو، نازک‌بدن، تُرد و شکننده. در چنین کاروباری، زیبایی همان رسایی و کارایی است. اساساً ذات زبان به‌عنوان امری عملی، حتی در زمینهٔ شعر، از جوهر مجرّد و مخصوصی به نام زیبایی تشکیل نمی‌شود. وقتی ادراک و تجربه‌ای را به درستی به مخاطب انتقال دادی، یعنی ادراک و تجربه‌ای مشابه را در او ایجاد کردی، سخنت خود به خود زیبا خواهد بود، و خلاف آن زشت. در جای خود نمونه‌هایی خواهید دید از ورشکستگان به‌تقصیری که ظاهراً گمان می‌کرده‌اند که با دست‌چین کردن مبلغی واژه و ترکیب ــ به زعم خودشان ــ زیبا و خوش‌آهنگ یا تعابیر دلنشین و درج آنها کار شعرشان بسامان خواهد شد. (در شعر روزگار خودمان هم از این دست شاعران داشته‌ایم، البته در برابر نیما و پیروان راستین او.) امّا حافظ، در عین قوّت لفظ و پاکیزگی و پالودگی واژگانی و بر روی هم آگاهی و خودآگاهی و ورزیدگی

زبانی‌اش، از هرگونه گزافه‌رَوی در امر دست‌چین کردن واژه‌هایی ویژه، مثلاً خوش‌تراش و خوش‌ترکیب و خوش‌زنگ و طنین، خودداری می‌کند. به عبارت دیگر، لفظ او در عین گُزیدگی، گزینشی نیست. می‌دانیم که روح غزل تا چه حد از این لحاظ با چکامه‌های غرّا تفاوت دارد. (در بحث بدیع با آوردن نمونه‌هایی خواهیم دید این‌گونه دستگزینی‌ها یا به اصطلاح گوهرآماییهای واژگانی تا چه مایه تأثیر ناخوب بر روح و روال غزل گذارده است.) همچنین مقایسه‌ای میان متن حافظ با دیوانهای آن سده نشان می‌دهد زبان او به‌طور کلّی تا چه حد بهنجارتر و به زبان معیارین عصر نزدیکتر است. (کافی است مثلاً با نزاری، اوحدی و خواجو سنجیده شود.)

دربارهٔ دلایل توفیق حافظ و اقبال عام به او در مقولات مختلف (البته به زعم این بنده و بدون ورود در پاره‌ای گزافگوییها) سخن گفته‌ام و مابقی را هم خواهم گفت. اما اگر نخواهیم ساده‌سازی و ساده‌انگاری کنیم و همه‌چیز را به یک علت بسیط برگردانیم، یکی از مهمترین این دلایل، رفتار او با زبانی است که در سدهٔ هشتم بیشترین ظرفیت را در بهره‌گیری از خاصیت دورویگی و شطح‌وارگی کلمات یافته، و بدین‌سان هر قشر و دسته و رسته‌ای را با یکی از ساحتهای معنایی و ایهامی فریفتهٔ خود کرده است. توضیح کوتاه این‌که زبان پارسی درگذار خود هرچه بیشتر از سادگی و صراحت نخستینه دور و تحت تأثیر تصوف و نفوذ آن در شعر به‌نحوی فزاینده شطحی، دوپهلو، ابهام‌گیر و ایهام‌پذیر می‌شود (اگرچه همزمان از نظر واژه‌ها و ساختها و بافتهای آرکاییک و کلاسیک تا حدود زیادی ساده‌تر می‌گردد)، و البته ایهام‌دوستی ذاتی هم‌میهنان ما نیز آن را تسهیل و تشدید می‌کند. زمینهٔ این دگرگونی در شعر طبعاً فراهم‌تر است زیرا نثر (البته نثر ساده) از این ویژگی عاری است، و بنابراین جز در تألیف و بیان جنبهٔ علمی و مدرسی تصوّف به کار نمی‌آید. درست به همین دلیل است که در همین تألیفات تعلیمی نیز در بیان آنچه به عوالم عشق و مبدأ و ملکوت و خلقت و تکامل روحانی آدمی و خلاصه هرآنچه جنبهٔ عاطفی و انگیزشی یا شاعرانه دارد تا حدود بسیاری از نثر مصنوع یا مزیّن، که از حیث ویژگی دورویگی و ایهام و دیگر صنایع معنوی از شعر پیروی می‌کند، مدد می‌گرفتند. همین جنبهٔ ذهنی، انتزاعی، دوسویه و ابهام‌پذیر است که در سدهٔ هشتم به اوج خود می‌رسد و به محور هنرآفرینی و هنرنمایی بدل می‌شود. حال آنچه در نوشته‌های پژوهندگان تنها به حافظ نسبت داده می‌شود در حقیقت روح شعر عصر است، هرچند از جنبهٔ ارزشی، امتیاز نوع ایهام و ابهام هنری در حافظ، به‌ویژه از نظر پرهیز او از برخی

ایهامهای بارد و بازیهای ناخوش با ذهن مخاطب (که نمونه‌هایش را در زیر عنوان «مشّاطهٔ چالاک طبع» خواهیم دید) محفوظ است. در هر حال، چنان‌که عملاً دیده‌اید، حافظ‌پژوهان محور بحثهای خود را در هنرهای زبانی خواجه بر روی ایهام نهاده و فصلی مشبع از تألیفهاشان و حتی کتابها یا مقالاتی را به ایهام در شعر او اختصاص داده‌اند. این حجم انبوه، قطع نظر از چگونگی و ارزش بیش یا کم آنها، این نگارنده را از طبع‌آزمایی مجدد در ایهام‌یابی بازمی‌دارد، چه او در این باره نیز ترجیح می‌دهد کمتر ولی سنجشی‌تر سخن بگوید.

سرانجام، باز تأکید می‌کنم: زبان او به‌طور کلّی در حدود عرف و معیارها و هنجارهای پذیرفتهٔ جامعهٔ کاربران حرکت می‌کند؛ زبانی گوارا و زودیاب، با کمترین خطرپذیری و تغییر صرفی و نحوی یا گرایش افراطی و خاص، که به او امکان آن را می‌دهد تا به راحت‌ترین و هموارترین شکل ممکن سخن بگوید. البته در این میان، و با وجود برخی افتراقات، سهم بزرگْ زبان‌آموز شعر غنایی و غزل پارسی را نباید از یاد برد، همچنان‌که خود خواجه به شهادت اشعارش شأن شیخ را فراموش و ناسپاسی نسبت به حق استادی او نکرد.

اکنون به طرح جزئیات و تفاصیلی در ابواب مختلف زبانی می‌پردازم تا اثبات‌کننده یا روشنگر کلیات یاد شده باشد.

۱

پیشتر دیدیم دربارهٔ آنچه گرایشهای ویژهٔ حافظ به فرهنگ پیش از اسلام نام و قلمداد کرده‌اند چه مطالب غیرواقعی و حتی موهوم یا دست‌کم گزافه‌آمیزی گفته‌اند و چه اسطوره‌هایی همچون مهرگرایی یا تعلق خاطر او به آیین مغان ساخته‌اند. (زیر عنوان «رتبت دانش حافظ» و «می‌مغانه بیار») بحث حاضر متمرکز بر جهات زبانیِ موضوع و تکمله‌گونه‌ای بر همان مطالب است. در اینجا نیز تأکید می‌کنم که به هیچ روی نمی‌توان از این جنبه از میهندوستی یا قومگرایی او (که شکل معمول و مألوف آن طبیعی هر کسی است) مطمئن بود. عناصر زبانی و فرهنگی کهن، به‌ویژه در پیوند با آیین زردشت هم نه ویژهٔ او بلکه همواره همراه با غزل پارسی بوده، از جمله غزل کسانی که به اصطلاح خودشان از هرگونه نشانهٔ مجوسیت یا گبری و آتش‌پرستی (البته به برداشت نادرست) بیزار و منزجر بوده‌اند. در حالی که می‌دانیم در حول و

حوش روزگار حافظْ علایق میهنی بیشتر شامل زادبوم به معنای محدود، ولایت یا منطقه و یا در نهایت و در فراخ‌ترین بُعد در نوعی چهارچوب قومی از قبیل عرب و عجم (معمولاً بدون تکیه‌ای خاص بر ایران باستان بدان‌گونه که عدّه‌ای می‌پندارند) بوده است، چگونه گروهی از حافظ‌دوستان چنین موضوعاتی را دستمایهٔ برخی اسنادها در زمینهٔ ایراندوستی غیرعادی خواجه قرار داده‌اند؟ آیا مثلاً بارزترین شکل ایرانگرایی یعنی همین واژهٔ «ایران» را حتی یک بار در تمامی دیوان حافظ (درست همچون دیگر دیوانهای روزگار او) دیده‌اید، یا اگر هم به‌ندرت آمده آیا نشانه‌ای از مهر به آن بوده است؟ (تا آنجا که به یاد دارم پس از شاهنامه تا حدودی در سدهٔ پنجم و نهایت گهگاه در معدودی از اشعار سدهٔ ششم چون آنِ خاقانی و نظامی است که «ایران» گاهی به لحن تعظیم و تحبیب آمده) در حالی که هرچه هست شیراز و پارس است و بلخ و خجند و شروان و... به راستی این افسانه‌های حافظ‌ستایان از کجا و بر کدام بنیاد درست بنا شده و این معنای مراد ایشان از ایرانگرایی حافظ از کجا آمده است؟ گفتنی است ذکر پادشاهان و پهلوانان و رویدادهای حماسی در شعر حافظ (و همگنان) هم هرگز نشانهٔ گرایش باستانی یا حماسی او نیست بلکه تنها و تنها با برداشت غنایی از آنها حول محور زوال دولت «اهل شوکت» و ضرورت اغتنام فرصت عیش در دهری چنین بی‌ثبات است و یا اغراضی دیگر که هیچ‌یک ربطی به امور و معانی مورد نظر حضرات ندارد، و شگفتا از این خلط و خطا. شعر غنایی ما به‌ویژه غزل بر همین پایه و یکی از شایعترین زمینه‌هایش همین‌گونه برداشت از تواریخ و افسانه‌های باستانی است. برای حافظ و دیگر غزلسرایان هم فرق فارقی میان عناصر فرهنگی ایرانی یا آریایی و سامی نیست جز این‌که اساطیر و تاریخ ایران کهن بیشتر بهره‌ور از شکوه و شوکت است، در حالی که فرهنگ سامی حامل جنبهٔ اعتقادی قویتری است. باری، بیشترین بهره‌جویی حافظ از تواریخ و قصص ایرانی در همان زمینه است، یعنی برای این‌که مثلاً بگوید:

تکیه بر اختر شب‌دزد مکن، کاین عیّار　　　تخت کاووس ببرد و کمر کیخسرو

دل در جهان مبند و ز مستی سؤال کن　　　از فیض جام و قصهٔ جمشید کامگار

نظری به ساقینامه بیفگنید که تا چه مایه گویای همین نوع برداشت از عناصر فرهنگ دیرینهٔ ایرانی است. گاه نیز از آنها در بیان اندیشه‌های عارفانه سود می‌جوید، که این بیشتر حول جام و جام جم است:

آیینهٔ سکندر جام می است، بنگر　　　تا بر تو عرضه دارد احوال ملک دارا

گفتم: این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم؟ گفت: آن روز که این گنبد مینا می‌کرد

گاه هم برای گلایه و شکوه از بزرگان عصر، (شاید هم صِرف مضمون‌آفرینی):

شاه ترکان سخن مدّعیان می‌شنود شرمی از مظلمهٔ خون سیاووشش باد

یا برای درخواست از ممدوح، و البته به قصد بزرگ کردن او و در حدّ ناموران باستان و در نهایتْ ترغیب او به برآوردن نیاز شاعر:

شاه ترکان چو پسندید و به چاهم انداخت دستگیر ار نشود لطف تهمتن، چکنم؟

و یا مضمونی صرفاً شاعرانه:

سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل شاه ترکان فارغ است از حال ما، کو رستمی؟

همینها و بس. شگفتی از صاحبنظری چون روانشاد محمدامین ریاحی است که به گمانم با همهٔ آگاهی از این‌گونه پیشینه‌ها بازگرفتار برخی هنجارهای حافظ‌پژوهی روزگار ما می‌شود: «شاعران قرن پنجم و ششم و هفتم (به‌استثنای خاقانی) به شاهنامه و قهرمانان آن بی‌مهر بودند. امّا حافظ یک ایرانی پای‌بند به سنتها و دلبستهٔ گذشته‌هاست و اشاراتش به داستانها و قهرمانان شاهنامه مؤید این نظر است.» (گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ ۱۹۱) یک وجه مشکل در این قول آن است که مثلاً سعدی در همان سدهٔ هفتم به‌ویژه در بوستان بسی بیش از حافظ اشاره به داستانها و قهرمانان شاهنامه و کلاً تاریخ و فرهنگ باستان دارد، و به همین‌سان خواجو و غیره، اما کسی از پای‌بندی و دلبستگی آنها به این چیزها سخن نمی‌گوید (که البته درست هم نیست که این‌گونه یادکردها نشانهٔ دلبستگی بی‌گمان و گفتگو به روزگار گذشته انگاشته شود، اگرچه گذشتگان ما هم مانند خود ما به‌طور طبیعی برای خود جویای رگ و ریشه بودند) اما این تنها حافظ است که باید جایگاهی ویژه در این میان، ولو به تکلف، از آن او شود. وانگهی، مشکل بزرگتر این است که ایشان به هیچ روی التفاتی به برداشت غنایی یاد شده و تفاوت فاحش آن با برداشت حماسی و گرایش آشکار حماسه‌پرداز بی‌همتای ما به ایران باستان و نوستالژی وی نسبت به روزگاران سپری‌شدهٔ شکوه پیشین قوم ایرانی نداشته و این دو را با هم درآمیخته‌اند. (جالب توجه این‌که تمامی نمونه‌های متعددی که از حافظ نقل کرده‌اند یکسره دربردارنده همان برداشتهای غنایی پیشگفته است. دیگر مواردی هم که مختص حافظ دانسته‌اند در دیگر متون شعر پارسی نیز هست، مثلاً بهره‌گیری از عرایس ایرانی به جای عربی در غزل خواجو حتی بیشتر از خواجه است؛ دهقان (= تاریخدان)، پهلوی (= دوبیتی) را هم امثال خاقانی و نظامی بسیار دارند.

همچنین در مورد واژه‌های پارسی و نیز معادلهای پارسی اصطلاحات تصوف، هرچند شمار آنها در سخن خواجه کم نیست، لیکن اینها را هم نمی‌توان حمل بر پارسی‌گرایی آشکار او کرد تا بتوان آن را نیز بر گرایش ادعایی به ایران باستان افزود و مقوّم همان فرضهای اثبات نشده انگاشت. مضافاً مطابق بررسی و بسامدگیری اجمالی اینجانب چنین واژه‌ها و کاربردهایی در دیگر متون غزلیِ سدهٔ هشتم، چون امیرخسرو، عماد فقیه، سلمان و ناصر بخارایی در همان حدود حافظ یافت می‌شود. پیداست اثبات هرگونه افزونی و چربشی از این نظر در شعر حافظ نیز نیازمند بسامدگیری دقیق و کاملی از اشعار حافظ و آنهای دیگر و سنجش و تحلیل داده‌ها خواهد بود (و دریغا که ما، برخلاف غربیان، فرهنگهای بسامدی برای تمامی متون شعر و ادب خود، جز معدودی، نداریم تا این‌گونه پژوهشها را میسّر سازد.) پس امیدوارم تا آن هنگام هرگونه حدس و گمان نامتقن، جهت‌دار و خواست‌اندیشانه را موقوف بفرمایند. و امّا یکی از چیزهای آشکار برای من از سلیقهٔ واژگانی خواجه این‌که او از کاربرد واژه‌های پارسیِ کم‌استعمال نیز، با آن‌که خوش‌آهنگ هم هستند، می‌پرهیزد، مثل این واژه‌ها که آنها را از غزلهای سدهٔ هشتم برگرفته‌ام: پدرام، پلشت، پیچاک، چرخشت، دروا، دژخیم. این نیز به همان گرایش میانه‌روانه و اعتدالی او بازمی‌گردد.

و امّا مهمترین و ملموسترین بهره‌گیری خواجه از متن و زبان شاهنامه از لحن آن است در مواردی فراوان که غزل او با وجود نرمی و رقت ذاتیِ این نوع شعر با ادایی استوار، غرّا و توفنده همراه شده است، و این نقطهٔ مقابل لحن غزل سعدی است که سراسر حدیث تسلیم، خاکساری و سرسپردگی است و سر بر خط فرمان دوست نهادن. لحن غالب غزل پارسی نیز همین است اما حافظ این هردو را به فراوانی در غزل به کار گرفته است. لحن خواجه حتی در برابر معشوق چه بسا پرسان و چون و چراکننده، معارض و متعرّض و معترض می‌شود. لحنی از این شمار: ناگهان پرده برانداخته‌ای، یعنی چه؟... تا آخر. لحن سر به دنیی و عقبی فرونیاوردن، چرخ را اگر به مراد نگردد برهم زدن، غلغله در گنبد افلاک انداختن؛ لحن خشم و جوشش و چنگ و دندان نشان دادن به فلک و خرابکاری در ترکش این تیرزن سرکش:

خورده‌ام تیر فلک، باده بده تا سرمست عقده در بند کمر ترکش جوزا فکنم

نگاهی به کل غزل حاکی از آن است که بنمایهٔ ایستادگی، درگیری و رویارویی در تمامی تصاویر، وحدتی کامل را در لحن آن برقرار داشته است. (نک. ح غ ۳۴۰.)

شایان توجه است که حتی در عین زاری و ضمن غریبانه‌سرایی، به‌یکباره گریه‌اش هم نیرویی بنیان‌کَن می‌یابد، برکَنندهٔ بنیاد سفر از پهنهٔ گیتی:

به یاد یار و دیار آنچنان بگریم زار	که از جهان ره و رسم سفر بر اندازم

مویه کردن و موی برکندن پهلوانانهٔ رستم را در سوگ سهراب و سیاووش به یاد آریم یا غمسرایی غرّای گردیه را در مرگ یگانه سردار روزگار سر در نشیب ساسانی، بهرام چوبین. آمیزهٔ غریب غم دل و غرّایی زبان حافظ در این بیت نیز می‌تواند برخاسته از توجه او (همچون همگنان) به شاهکار حماسه‌سرایی در ادب پارسی باشد؛ که این نیز یعنی تأثیرپذیریِ زبانی از یک متن سدهٔ چهارمی، و نه گرایش سرراست و مستقیم به روزگاران پیش از اسلام. همچنین در برخی از عارفانه‌ترین غزلیات وی مایه‌هایی آشکار از پویایی و تپندگی افعال و بنمایهٔ شدت و چالش در تصاویر می‌بینیم. مثلاً نگاهی به تمامی این غزلها بیندازیم:

در ازل پرتو حسنت ز تجلّی دم زد	عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

مژدهٔ وصل تو کو کز سر جان برخیزم؟	طایر قدسم و از دام جهان برخیزم

این غزل هم سراپا برخوردار از روح حماسی‌گونه است: بیا تا گل برافشانیم... با این اوصاف، وقتی می‌خوانیم:

این تطاول که کشید از غم هجران بلبل	تا سراپردهٔ گل نعره‌زنان خواهد شد

دیگر از این‌که این پرندهٔ کوچک، که در معرض فعلی شدید و ظالمانه (درازدستی) از غم دوری قرار داشته است، به‌جای مثلاً نغمه‌زنان یا شکوه‌کنان، مثل شیر و ببر «نعره‌زنان» است در شگفت نخواهیم شد. آری، خون و خروش و چالشی که در این‌گونه اشعار موج می‌زند حافظ را به فردوسی غزلسرایان بدل می‌کند.

نکتهٔ دیگر: نمی‌خواهم پدیدارها را از ورای چندین سده با هم بسنجم، چون هریک از فراورده‌های اصیل و راستین هنر نه جز در محدودهٔ امکانات و مقتضیات عصر خود قابل مشاهده است و نه اساساً تکرارپذیر است، خواه از حافظ و خواه شاملو. امّا شاید آنچه را که در اصطلاح شعر امروز «تغزّل حماسی» در شعر شاملو می‌خوانند (که پدیداری به راستی شگفت‌انگیز و بی‌همتا هم هست) از نظر تبارشناسی بتوان پیشینه‌اش را به همین ویژگی غزل خواجه (به‌ویژه با توجه به تعلق خاطر فراوان شاملو به حافظ) رساند.

دیگر این‌که اگر همین لحن پویا و پرتحرک و بسا حماسی‌گونه را در غزل مولانا نیز، حتی در ابعادی وسیعتر، مشاهده می‌کنیم نباید به قیاسی مع‌الفارق در این باب

دست بزنیم، چرا که غزل مولانا چنان‌که می‌دانیم یکسره وقف اصول و آرمانهای تصوّف و عرفان است و سرشتی دیگرگون از غزل حافظ، که سرشار از امور و احوال زیستی و آفاقی نیز هست، دارد، چنان‌که پیشتر تفاوتهای این دو سنخ را به اندازهٔ کافی بازگفته‌ام.

۲

ترکیب مزجی (ترکیب بدون کسره که حاصل امتزاج یا پیوند کلمات است) عنصری است صرفی در محور جانشینی زبان (paradigmatic axis) که در محور مذکور جانشین واژه‌ها و عناصر صرفی می‌شود، در حالی که ترکیب کسره‌دار (خواه اضافی و خواه وصفی) متعلق به محور همنشینی (syntagmatic axis) است. زبان پارسی در روزگاران باستان، زبانی صرفی (چون عربی) و لاجرم دارای واژه‌های بسیط بسیار بوده، لیکن در گذار زمان رفته رفته خصلت ترکیبی بر آن غلبه یافته، و بنابراین آرام آرام از واژه‌های بسیط آن کاسته و بر ترکیبات گوناگون آن افزوده شده است. بدین‌سان زبان پارسی در برابر تازی (که طبعاً به دلیل صرفی بودن باید دارای لغات بسیار باشد) از ترکیبات بی‌شمار، اعم از موجود یا بالفعل و ممکن یا بالقوّه، یعنی آنچه می‌تواند ساخته و بر آن افزوده شود، برخوردار است. بنا بر آنچه گفته شد، در شعر دری نیز هرچه از سدهٔ چهارم به این سو می‌آییم می‌بینیم از شمار لغات کم و بر ترکیبات اضافه می‌شود، و این فرایند، نسبتی مستقیم با روند ایجاز و فشردگی تدریجی از نظر معنایی در شعر ما دارد، چنان‌که در شعر سدهٔ ششم که شاهد اوج فشردگی معنایی به دلایل گوناگون و شناخته‌شده هستیم، میزان ترکیبات به‌ویژه از همان نوع مزجی به بالاترین حدّ خود، خاصّه در شعر شاعرانی که دارای سخنی با بافت پیچیده و فشرده و حاوی انواع عوامل علمی، بیانی، بدیعی و غیره‌اند همچون خاقانی و نظامی می‌رسد. امّا از شعر سنایی به بعد، که به دلیل رواج تصوّف و حکومت اندیشه‌های عرفانی و اخلاقی تا حدود بسیاری از آن بار سنگین علمفروشی و تل‌انبارسازی معنایی در ابیات کاسته می‌شود، فشردگی یاد شده در محور جانشینی یا صَرف زبان کاهش می‌یابد و در برابر آن، محور همنشینی یا نحو، بخشی از وظایف محور دیگر را عهده‌دار می‌شود. بنابراین بر طول محور همنشینی افزوده یا به تعبیر دیگر، فشردگی بافت ابیات تا حدودی بر روی روابط همنشینی یا نحوی سرشکن می‌گردد، یعنی به‌طور نسبی

شاهد ساده شدن زبان شعر و تا حدودی بازتر شدن آن بافتِ سخت موجز و فشرده هستیم. در نتیجه، ترکیبات مزجی نیز، که به سهم خود در فشرده‌سازی بافت جملات مؤثرند، هم از نظر کمیت یا تعداد کمتر و هم از نظر کیفیت یا ثقل معنایی ساده‌تر می‌شوند، اگرچه باز شاعران از نظر این جنبهٔ زبانی با همدیگر یکسان نیستند؛ مثلاً در شعر سنایی، عطار و سعدی بر روی هم تعداد ترکیبات مزجی کمتر و کیفیت آنها نسبتاً ساده‌تر است، در حالی‌که به‌ویژه در غزل مولانا این کمیت بیشتر و کیفیت قدری ثقیل‌تر است. در اینجا آنچه به کار ما می‌آید آن دسته از ترکیبات مزجی است که مرکب از دو اسم یا اسم و صفت است، و نه آنها که به کمک دیگر عناصر صرفی ساخته می‌شوند. در سنجشی میان شاعران به چگونگی کار حافظ از این لحاظ پی خواهیم برد.

مولانا را باید بزرگترین و بی‌پرواترین واژه‌ساز و ترکیب‌ساز در سراسر تاریخ غزل پارسی دانست. او کسی است که در عملگرایی جسورانه و هنجارشکنانه‌اش در جهت به کارگیری هرآنچه به هر دلیلی برای بیان اندیشه‌ها و اهدافش مناسب و کارآمد می‌دید تا مرزهای بی‌اعتنایی به قواعد و عرف زبان پیش می‌رفت، همچنان‌که مثلاً بارها پسوند «تر» را به اسم پیوست: من‌تر، سوسن‌تر، گلشن‌تر و... نمونه‌هایی را از واژه‌ها و ترکیباتی که با الحاق عناصر صرفی ساخته است (هرچند داخل در ترکیبهای پیشگفتهٔ مورد نظر در اینجا نیست) بنگریم: تلخ‌وش (که عده‌ای ساخت آن را به حافظ، بر اساس طبع قزوینی، نسبت می‌دهند)، نیست‌وش، دلکده، سروین، تنگین، عشقین، دلقین، ریشین (= زخمی)، پریرین، دوغگین، صفاتستان، نادِرستان، پیشانه (= پیشرو)، رقص‌گری، معبده، قماشه، خاموشه.

اینها هم تنها شماری بسیار اندک از ترکیبهای حاصل از دو اسم یا اسم و صفت (اعم از صفت معمولی، فاعلی و مفعولی) است، که بهترین نمونه از ترکیبات مزجی و گویای طرز کار شاعران در این باره است. مولانا در خلق آنها از بیشترین توانش ترکیبیِ زبان پارسی سود جسته است، یعنی گاه چیزی آنسوتر از نظامی و خاقانیِ مشهور به ترکیب‌سازی تا سدهٔ ششم و هندی‌سرایان در قرون متأخر، که گرایش و دلبستگی بسیار به آن داشتند: نوشقند، لعلین‌قبا، خوش‌هنجار، خوش‌مذهب، نفْس‌آلود، شیرین‌فن، ظلامات‌شکن، قوّال‌انداز (صفت مفعولی برای خرقه‌ای که به سوی قوال می‌افگندند)، تازه‌حضور، بیگانه‌صورت، زهره‌طالع، شکرتأثیر، غرچه‌فریب، گَنده‌بغل، خصم‌دوز (صفت تیر)؛ اینها حالت میانگین یا نُرم ترکیبات

غزل مولاناست. گاه ترکیبهایی عجیب‌تر هم می‌سازد، مثل «خوشْ‌فوّاره» در: کان عین حیات خوش‌فوّارهٔ ماکو؟ (کلیات ۵، ۳۹)

در روانپزشکی و روانشناسی مقوله‌ای هست به‌نام neologism یا واژه‌سازی یا بهره‌گیری نامعمول و نامتعارف از یک واژه و عنصر صرفی. در حافظ (و سعدی) چنین چیزی دیده نمی‌شود، اما مولانا را باید یک واژه‌ساز قهار خواند. نمونه‌ای عجیب «رهریان» است به معنای کسانی که در راهِ یا بر راه طریقت تغوّط می‌کنند، که آن را در برابر «رهروان» ساخته است:

خویش را از رهروان کمتر شمَر　　　تو حریف رهریانی، گُه مخَور

(مثنوی ۳، ۳۹ب ۶۹۵)

امیرخسرو هم ترکیبات فراوان در غزل دارد اما برای رعایت اختصار به حول و حوش عصر حافظ بسنده می‌کنم. خواجو به ترکیبهای نامعمول علاقهٔ بسیار نشان می‌دهد: عقربْ‌زلف، مهْ‌منزل، دوپیکرْعقرب، کمانکشْ‌جادو، که هر چهار ترکیب تنها در یک غزل آمده است. (دیوان ۲۰۸ غ ۶۸) دوتای اخیر در این بیت:

دوپیکرعقربش را زهره در برج　　　کمانکش‌جادوش را تیر در شست

و در غزلی دیگر:

از شکن زلف روزپوش قمرساش　　　چشمهٔ خورشید شب‌نقاب برآمد

که همین‌گونه ساخت و بافتها می‌تواند نشانهٔ علاقه و تعمّد شاعر به چنین ترکیب‌آفرینی‌هایی باشد. نیز: خورآیین، روباه‌باز (آهوی روباه‌باز) و دهها نظیر اینها. سلمان در قصیده، گرایشی فوق معمول به این ترکیبها نشان می‌دهد، با اشعاری که بنیاد ساختار زبانیِ آنها بر روی ترکیبات مزجی به صورت منظّم و متقارن است. اینها همگی صفات مرکب برای ممدوح است (که این‌قدر و این سطح از ترکیبات به هیچ روی در قصاید حافظ هم دیده نمی‌شود):

ستاره‌موکب خورشیدچتر ماه‌علم　　　سحاب‌بخشش گردون‌شکوه کوه‌وقار

(دیوان ۵۱۳)

چون به عزم حضرت خورشید جمشیداقتدار　　　آفتاب سایه‌گستر، سایهٔ پروردگار

ابر دریاآستین، خورشید گردون‌آستان　　　اردشیر شیردل، نوشیروان روزگار

زهره‌عشرت، ماهْ‌طلعت، مهر بهرام‌انتقام　　　مشتری‌رای و عطاردفطنت و کیوان‌وقار

(همان ۵۱۹)

سکندرآیتِ جمشیدملکْ دارایی　　　خضرلقا و مسیحادم و کلیم‌زبان

خدایگان سلاطین بحر و بر، دلشاد　　ملک‌نهاد و ممالک‌پناه و ملک‌ستان
(۵۸۲)

صاحب کافی‌کفایت، آصف جمشیدبخت　　اختر برج وزارت، آفتاب ملک دین
(۵۸۸)

مشتری‌رای عطاردفطنت مریخ‌رزم　　آفتاب زهره‌مطرب، ماه کیوان‌پاسبان
(۵۹۲)

البته سلمان در غزل از حیث این‌گونه ترکیبها بسیار معتدل و هم‌سلیقهٔ حافظ است، شاید از آن روی که شیفته و دلباختهٔ غزل سعدی است و لاجرم از زبان نرم و نُرم و هموار و بهنجار شیخ تأثیر بسیار گرفته است. اما در سنجش قصاید سلمان با آنِ خواجه نیز هرگز آن گزافه‌روی سلمان را در زبان قصاید حافظ نمی‌یابیم. اساساً قصاید خواجه از جهت این ترکیبات با غزلیات او (به‌خلاف سلمان) تفاوت بارزی ندارد، اگرچه چنین ترکیباتی در قصیده به دلیل سرشت ویژهٔ آن طبعاً بیشتر کاربرد دارد.

حافظ به راستی در این مقولهٔ زبانی نیز در تمامی قوالب دارای مشی و شیوهٔ معتدل است و گرایشی به این‌گونه ترکیبهای گاه ناگوار، گره‌افگن و درشتناک نشان نداده است. او در مجموع یا به ترکیباتی از نوع کسره‌دار، که سخن با آنها هموارتر و رهوارتر است، می‌گراید و یا به آن دسته از ترکیبات مزجی که عرف زبان معیار آنها را می‌پذیرد. به دیگر سخن، او معمولاً به مقدار و سطح متوسط یا میانگینی از این لحاظ خرسنده است، یعنی در آن حدود که زبان را دیریاب و بدگوار نکند. به‌نظر می‌رسد گرایش او در ترکیبات مزجی بیشتر به همان‌گونه‌ای است که به کمک عناصر صرفی ساخته می‌شود و نوعاً کوتاهتر و زودیاب‌تر است: لعل‌فام، لعل‌گون، صوفی‌وار، پریوش، و یا با صفات فاعلی و مفعولیِ مرخّم: ثناخوان، دعاگوی، بنده‌پرور، مهرپرور و... امّا اکنون نمونه‌هایی از ترکیبات مزجی از نوع مورد نظر می‌آورم که با سنجشی اجمالی با ترکیبات دیگر شعرا می‌توان به پسند و دیدگاه او در این باره به آسانی پی برد و نیز این‌که نگارنده در این باره نیز به رسم مألوف سخنی بر گزاف به سود این یا زیان آن نمی‌گوید: وقت‌پرست (قزوینی: باده‌پرست)، بوسه‌ربا، محال‌اندیش، پادشاه‌انگیز، خلوت‌گزیده، دروغ‌وعده، قتال‌چشم، آینه‌کردار، آهن‌دل، ابروکمان، کمان‌ابرو، آسوده‌خاطر، اسلام‌پناه، دین‌پناه، بسته‌نقاب، بریده‌زبان، پاکیزه‌سرشت، پاکیزه‌دل، پریشان‌دل، تندحمله، تنگ‌حوصله، جم‌اقتدار،

جمشیدمکان، خوش‌کلام، خورشیدکلاه، مشکین‌مثال، نازک‌عذار، عیسی‌دم، نازک‌طبع، ناشنیده‌پند، نوشین‌لب، ماه‌سیما، وحشی‌صفت، و همانندان اینها. در کدام‌یک کمترین ثقل و تصلّبی می‌بینید؟ کدام‌یک را سخت‌ادا یا دیرگوار می‌یابید؟ به گمان من ترکیباتی مثل «دجال‌کیشِ ملحدشکل» در سخنش نادر است، و شاید بالاترین درجهٔ سنگینی را در شعر او در ترکیبی چون «شاهین‌شهپر» بتوان دید، که به هیچ روی سنگین و سخت هم نیست:

همای زلف شاهین‌شهپرش را　　　دل شاهان عالم زیر پر باد

توفیق عظیم یافتن در زبان، مستلزم بسی دقتها، وسواسها، خوشفکریها و مهارتهاست، از جمله در همین باب. گاه حتی بی‌توجهی در یکی از جهات و جوانبْ بلایی بر سر زبان شعر می‌آورد ناگفتنی، البته نه برای کسی چون مولانا، که زبان را چونان حجابی بزرگ در بیان حقایق می‌بیند بلکه برای امثال شیخ و خواجه که زبان پاکیزه و پیراسته را خود از بزرگترین هنرآفرینی‌ها برای خود و موجب التذاذ خاطر برای مخاطب می‌دانند. بیشترین مایه‌های عبرت را در صفحات آتی پیش روی خواهیم داشت.

۳

زیاده‌رویهای زبانی، غزل را از سلامت و سلاست می‌اندازد و از روح و سرشت خود دور می‌سازد، فرقی هم نمی‌کند در پارسی سره باشد یا تازی یا ترکی، و یا حتی التزام برخی واژه‌ها یا دیگر عناصر زبانی (که این یک را در بحثی جداگانه بررسی خواهیم کرد.)

نام سعدی را، هرگاه که سخن از اعتدال، چه در مظاهر شخصیت و اخلاق و چه تمامی عناصر شعر از امور بیانی، زبانی، بدیعی، عروضی، قافیه‌ای و غیره می‌رود، در صدر همهٔ بزرگان سخن پارسی گذارده‌ام و «می‌گویم و می‌آیمش از عهده برون» (به شهادت آنچه در مباحث مختلف سعدی در غزل گفته‌ام.) در دفتر حاضر و از جمله مبحث کنونی نیز این دو شاعر را عدیل یکدیگر دانسته‌ام، و شاید اهل ادب گواهی دهند که خطایی نکرده‌ام. امّا در اینجا احساس می‌کنم اگر متعرّض پاره‌ای تازیگراییهای سعدی (البته در غزلهای معمولی، و نه عربیها و ملمعات) نشوم جفایی است بر حافظ و اعتدال کامل زبانی او. در برخی غزلهای شیخ، و در سنجش با

خواجه، واژگان تازی چربشی آشکار بر پارسی دارد. برای نمونه در غزل:

شرف نفس به جود است و کرامت به سجود　　　هرکه این هردو ندارد، عدمش به که وجود
(غ ۲۳، بخش مواعظ)

که کار زیاده‌روی می‌کشد به:

خاک راهی که برو می‌گذری، ساکن باش
که عُیون است و جُفون است و خُدود است و قُدود
از ثریٰ تا به ثریا به عبودیت او
همه در ذکر و مناجات و قیام‌اند و قعود

(سخن من در تازیگرایی است، و نه در لطف مسلّم بیان او در این بیتها.)

اکنون غزلی را از حافظ با دو غزل همروال از سعدی بسنجیم:

حافظ:

اگر به کوی تو باشد مرا مجال وصول　　　رسد به دولت وصلت نوای من به اصول

سعدی:

من ایستاده‌ام اینک به خدمتت مشغول　　　مرا از آن چه که خدمت قبول یا نه قبول؟
نشسته بودم و خاطر به خویشتن مشغول　　　درِ سرای به‌هم کرده از خروج و دخول
(غ ۳۵۰ و ۳۵۱)

شماری از واژه‌های عربی هر سه غزل به دلیل یکسان بودن قوافی با هم مشترک‌اند: دخول، نزول، مقتول، وصول، اصول، مکحول. اما آنچه در این میان تفاوت ایجاد می‌کند غلبهٔ آشکار کمّی و کیفی عربیها در هردو غزل سعدی است، یعنی هم در بسامد و هم در سطح سنگینی. اگر شما هم نگاهی به غزلهای هردوان بیفگنید با من همداستان خواهید شد که تازیهای حافظ به گونه‌ای محسوس کمتر و در عین حال متداولتر است، و حال آن‌که در غزلهای سعدی چنین لغاتی هست: مغسول، مجبول (= سرشتی)، مغلول (= کُند و زنجیر بسته)، عَذول (= بسیار ملامتگو). به همین‌سان عبارت «روی مفتول کردن» در:... که روی خویش بکردی ز دوستان مفتول، به معنای روی پیچیدن، که زیاده تازیانه یا به هرحال ناخوش است. نیز لختی که تقریباً به تمامی تازی است:... علی‌التّمام فروخوانم الحدیثُ یَطول.

نزاری اسوهٔ بی‌بدیل افراط در عربیگرایی در غزل، آن هم از خاطرخراش‌ترین گونهٔ آن است. او گوییا نمی‌داند با کاربردها و ساختارهای عربی فراوانش در ضمن سخن پارسی چه بلایی بر سر این نوع شعر خود آورده است:

مست در آغوش او بودم که خوابم درربود بیش ازین آگه نیم، اِمّا خطا، اِمّا صواب
(دیوان ۱، ۵۶۸)

زین طرف غالیِ با تقصیر است زان قِبل قاصرِ با عِلّات است
(همان ۶۲۸)

قاصر و غالی نیم، راه مشنّع کجاست؟ مرتبهٔ حدّ من پیش مقصّر غُلوست
(۸۲۷)

جحیم وسوسهٔ شیطن است، پس ز جحیم ببُر، که آخر کمتر عطای ما مینوست
(۸۰۰)

(این در حالی است که می‌توانست قدری ساده‌تر مثلاً بگوید: جحیم وسوسهٔ اهرمن بود، ز جحیم... الخ، تا هم با «مینو» متناسبتر باشد، و هم از کاربرد غریب «شیطن» به جای «شیطان» به ضرورت وزن رها شود، ولی مگر وسوسهٔ عربیت می‌گذارد؟)

به دفع شیطنه لاحول گوی و لاقوّه به‌غیر الّا باللّه دگر چه راه و چه روست؟
(۸۱۸)

من در حکم خود مبالغه‌ای نکرده‌ام، چون شاعری با چنین گرایشی باید هم برادر را چنین صدا بزند:

پرهیز کن، اَخی، ز خلاف منافقان دور از دری که عاقبتش بر وخامت است
(۶۳۳)

خواجو نیز غزلش را گرانبار از واژه‌های تازی کرده، اگرچه این افراط از حیث مفردات است، و نه اِعمال جمله‌بندی یا نحو عربی در خلال پارسی (کاری که نزاری بسیار کرده است):

مقاربت نشود مرتفع به بُعد منازل که بُعد در ره معنی نه مانع است و نه حائل
(دیوان ۷۱۷)

این‌گونه واژه‌ها در غزل او فزون از شمار است: دُنُوّ و بُعد، صَلوح، غوانی (= زنان رامشگر)، هلال منعّل، عُرْی (= اسب عاری از زین)، نَشّاف (= بسیار جذب‌کننده)، متعطّش، تعطّش، مَحامل، مَشاعل، متوّج، مَخائل، مضیَّع، اَعطاف، بَهَق (= پیس)، رُقاع، عوائق، اَصداغ (= موهای بیخ گوش).

همچنین کاربردهایی چون خادمه و مطربه (با تای تأنیث) دارد (چیزی که در حافظ به یاد ندارم.) من بارها دریغ خورده‌ام از قریحهٔ خوش خواجو که زیر سایهٔ

برخی ندانمکاریها و عوامل ویرانگر قرار گرفته است. متأسفانه در مباحث بعدی نیز میهمان ما خواهد بود.

سلمان زبانی بر روی هم پیراسته‌تر دارد، اگرچه گاهی شتر او نیز یاد عربستان می‌کند و در غزل واژه‌های نسبتاً ناهموار می‌آورد: مقفّص، موصِّف و غیره:

جان محبوس تن من به تماشای رخت   عندلیبیست مقفّص، به گلستان مشتاق

(دیوان ۲۰۴)

به مهر روی تو هردم منوّر است ضمیرم   به وصف لعل تو هردم موصِّف است زبانم

(همان ۲۲۰)

آیا جای شگفتی نیست که حافظ حتی یک واژه از گونهٔ این‌همه نمونه که از واژه‌ها و کاربردهای تازی دیگران آوردم ندارد؟

و امّا دربارهٔ عربیهای حافظ از ملمعات و تضمینها گرفته تا درج آیات و احادیث و ایراد امثله و جمل مشهور و غیره نیز پژوهشهای گوناگون انجام گرفته، که کتابشناسی حافظ نیکنام یا راهنمای موضوعی حافظ‌شناسی حسن‌لی رهنمون به آنهاست و ما را با آنها کاری نه. تنها نکاتی کلّی هست که مرور و بازگویی آنها می‌تواند تکمله‌ای بر مجموعه ویژگیهای ضروری برای شناخت شیوهٔ کار او باشد.

در خصوص کلیت فقرات عربی حافظ به گمانم نکته‌ای شایان توجه و معنی‌دار باشد که او به تعدادی شعر ملمع و نیز تضمین و درج در اَشکال و اندازه‌های مختلف بسنده کرده است، یعنی شعر تماماً و محضاً عربی، برخلاف شاعرانی چون مولانا و سعدی و خواجو، ندارد. به‌نظر می‌رسد همین موضوع نیز به تمایلات اعتدالی او بازگردد، چه او با توجه به چیرگی‌اش در زبان و ادب تازی پیداست ناتوان از سرودن شعر یکسره تازی نبوده ولی شاید نمی‌خواسته است شعری بگوید که در آن نشانی از پارسی نباشد. این یک سوی کار است و سوی دیگر سادگی نسبی این تازیهاست. محتوای ملمعهای حافظ بیشتر از زمینه‌های آشنا و مأنوس، حتی برای کسانی که فقط از طریق گردش این اشعار در متون ادب پارسی به نمونه‌های نوعیِ آنها برخورده‌اند، تشکیل می‌شود: عاشقانه‌های غالباً برگرفته از شعر جاهلیت یا به هر حال قدیم عرب، ذکر عرایس تازی، رسوم اطلال و دمن و جستجوی یار از آنها، گاه بیان غریبیِ شاعر با بهره‌گیری از مضمون علفچر و مرتعی که زمانی یار و قوم و احشام او در آن به سر می‌بردند، برخی مضامین رایج یا مشهور شعر عرب، مَثَلهای بسیار گفته و شنیده و نظایر اینها. از نظر زبانی نیز کمتر نشانی از لغات نامستعمل و مهجور در آنها می‌توان دید.

افراطهایی هم از حیث استعمال واژه‌های ترکی در برخی متون غزلیِ سدهٔ هشتم صورت گرفته، که شعر حافظ از آن هم عاری و پیراسته است. واژه‌های آذری و مغولی چون ینگ (= رسم و راه)، شلتاق، بَشماق (= کفش)، آغا (= آقا، برادر بزرگتر)، اینی (= برادر کوچکتر)، یرغو (= بازرسی و محاکمه، که یک مورد در حافظ هست)، یرغوچی (= بازپرس)، یاسا و یاساق (= کیفر)، سرغوت (= مالیات)، قرق و... در برخی غزلیات این سده پراگنده‌اند. اوحدی مراغی افراطی از این لحاظ کرده است. او در مواردی حتی استعمال ترکی را در غزل التزام می‌کند، مثل:

آن خان خانان را ببین بر صندلی، یللی بلی　　مِی‌گیر و زانو زن برش، گر مقبلی، یللی بلی

... تا آخر.

(دیوان ۳۹۸ غ ۸۱۳)

خواجو هم بارها با چنین التزامی آسیب جدّی به زبان غزل زده است، نمونه:

ای ماه قبچاقی، شب است، از سر بنه بغطاق را　　بگشای بند یَلمه و در بند کن قبچاق را...

(دیوان ۱۸۲ غ ۱۲)

بغطاق (= نوعی کلاه)، یلمه (= قبا) و در ادامه نیز: جاق (= هنگام)، آماق (= دل)، یاساق و غیره را آورده است. (نیز نک. ۲۷۲ غ ۲۰۳.) اینها قطعاً به مذاق عماد فقیه مزه کرده که یاساق و بُلقاق (= فتنه و آشوب) را در غزل آورده است. (دیوان ۷۴)

۴

پیراستگی و بهنجاری زبان، جهات و جوانب متعدد دارد، که بعضی از آنها در ارتباط با غزل اینهاست: خالی بودن از برخی عناصر دستوری متعلق به عصر قدمت پارسی، مثل «مر» (که حافظ به گمان بنده هیچ به کار نبرده است، چون تنها یک مورد در طبع قزوینی ۱۸/۴ هست، که خانلری ضبط درست‌تر، یعنی «هر» را در ۱۹/۴ دارد.) به همین‌سان آوردن دو حرف اضافه در پیش و پس مفعول و متمم، پرهیز از کاربردهای گویشی، که برای غیر اهل گویش دشواری پدید می‌آورد (مراد در زبان معمول است، و نه مواردی خاص چون ملمع تازی ـ شیرازی ـ پارسی حافظ در غزل ۴۲۹، که استثنایی هم هست)، و دوری از پاره‌ای نابهنجاریهای ناشی از ضرورت وزنی، مثل اشباعها، تشدید و تخفیف‌های غیرعادی و موجب ناهمواری، حذف یا افزایش واج به دلیل وزن و غیره.

نمونه‌هایی از داشته‌ها و نداشته‌های او: «اولیتر» در اکثر متون نثر و نظم، از بیهقی، کلیله، مرزبان‌نامه، مرصاد العباد و دیوانهای سنایی، عطار، شمس و کلیات سعدی از جمله غزلهایش بسیار آمده بلکه هنجار اصلی به جای «اَوْلیٰ» به سیاق عربی است. حافظ آن را فقط در ردیف یک رباعی آورده: ایام شباب است، شراب اولیتر... (دیوان ۲، ۱۱۰۰، رباعی ۱۵) که همچون بسیاری از رباعیات او اطمینانی از تعلق آن به او نیست. در غزل همه‌جا «اولی» گفته است. نمی‌دانم این را باید حمل بر وسواس مفرط او در زبان یعنی رعایت جانب عربیت کرد (در حالی که دیدیم مجموعهٔ قراین در شعر او به خلاف این یعنی بر جانبداری وی از پارسی یا دقیقتر: اعتدال شهادت می‌دهد) و یا صِرف تصادف؟ من همین را موجّه‌تر می‌دانم، چه او اگر کمترین تعصب عربیت داشت مثلاً «خجالت» (مختصّ پارسیان، اگرچه از ریشهٔ تازی) را بارها همچون همهٔ متون معتبر ما به کار نمی‌برد. (نک. ح ۲۱۷/۱.) اما دو حرف اضافه را فقط در اشعار جز غزل به کار برده است، که عجالتاً این دو مورد را سراغ دارم، یکی در قصیده:... دارد همی به پردهٔ غیب اندرون نهان (دیوان ۲، ۱۰۳۰) و یکی هم موردی مشکوک، در قطعه‌ای که تنها در طبع خانلری آمده و برگرفته از یک نسخه (ط) است:

به راهت اندر چاه است، سرنهاده مشو　　　به جامت اندر زهر است، ناچشیده مخور

(۱۰۸۹)

همچنین «همی» را، با آن‌که هیچگاه در شعر از دایرهٔ استعمال خارج نبوده و بدگوار نیز نیست، در غزل کمتر از تمامی شاعران تا روزگار خود به کار برده است. کاربردهای غیرعادی در افعال ندارد، مثلاً: بمگوی، بنگفت، بنمی گرفت، بنماند. وجه وصفی، که این‌همه در متون شعری از جمله در غزل شیوع دارد در غزل خواجه بسیار کم است، چون: غمزهٔ ساقی ز چشم می‌پرستان برده خواب (۱۴/۵). فعلهایی که به الزام وزنْ حرف متحرّکی از آنها ساکن و تلفظ آنها دوچار ثقل می‌شود، مطلقاً در دیوان او یافت نمی‌شود: چکْنم، نکْنی، چه بْوَد، تو بْوَد. در هیچ‌یک از واژه‌هایش اشباع غیرعادی وجود ندارد، حال آن‌که این نگارنده در غزلهای شاعران مختلف بسیار سراغ دارد. برای نمونه: اشباع ناگزیر، عطار:

نی دل چو غمت آمد، از خویشتن اندیشد　　　نه عقل چو عشق آمد، از جان و تن اندیشد

(دیوان، طبع سعید نفیسی ۲۳۹)

که «نه» را در لخت دوم باید به اشباع خواند.

ای پای دل ز عشق تو در گل بمانده　　　از دیده دور گشته و در دل بمانده

(دیوان، طبع تقی تفضلی ۵۹۴)

که «ان» برخلاف حالت عادی باید با اشباع و کشیدگی خوانده شود. توضیح این‌که هجای «ان» در سدهٔ چهارم و پنجم در موارد بسیار به‌طور طبیعی کشیده ادا می‌شود، و این از هنجارهای این عصر و از نشانه‌های قدمت و کهنگی زبانی در اشعاری از رودکی، فردوسی و امثال ایشان است، مثل:

صفی بر دگر دست بنشاندند همی نام نیساریان خواندند

(شاهنامه ۱، ۴۰ب ۲۱)

اما پس از آن این اشباع رو به کاهش می‌گذارد و سرانجام از میان می‌رود، چنان‌که در سدهٔ هفتم دیگر به تخفیف یا کوتاه خوانده می‌شود (همچنان‌که در عصر ما). در غزل سده‌های هفتم و هشتم گهگاه هست، امّا در حافظ مطلقاً. حذف واج در غزل بسیاری از شاعران چون عطار، مولانا، خواجو و برخی معاصران حافظ دیده می‌شود؛ عطار، در واژهٔ «بیاموخت» با حذف «ت»:

نه، که مرغ جان ز خانه رفته بود ره بیاموخت و به سوی خانه شد

(دیوان، طبع تفضّلی ۲۱۰؛ نفیسی ۲۳۹: بیامخت، بدون حذف واج)

و به همین‌سان با حذف «ت» در واژهٔ «رهیست»:

رهیست آیینه‌وار، آن کس که دریافت همو در دیدهٔ خود روشن آمد

(طبع نفیسی ۲۴۲)

مولانا بسی بیش از عطار، مثل: مرا جان طرب‌پیشه‌ست، که بی‌مطرب نیارامد... (کلیات ۳، ۲۰۶)

تنافر حروف (درست: واجها) و ثقل و عدم فصاحتی که در کلام پدید می‌آورد سبب شده است تا ارباب بلاغتْ سخنوران را از آن برحذر بدارند. واژه‌هایی با سه سکون پیاپی همچون پنهانْسْت، چنانْسْت، روانْسْت و پریشانْسْت به قدری در غزل شاعرانی چون عطار، مولانا، امیرخسرو و امیرحسن دهلوی، خواجو و غیره زیاد است که با ورق‌زدنی ساده آنها را می‌توان یافت. در غزل معاصران حافظ هم کم نیست. امّا باز حتی یک مورد از آن در دیوان خواجه وجود ندارد.

۵

آنچه گفتیم پاره‌ای کاربردها و الفاظ یا تلفّظها بود که بر زبان غزل تأثیراتی بیش یا کم نادلخواه می‌گذارد، اما در اینجا با واژه‌های ناخوش، نافصیح و به هر حال نادرخور

برای غزل سروکار داریم؛ واژه‌هایی که به دلیل صِرف بدآهنگی یا کراهتی که در سمع یا ذهن و یا هردو می‌زایند روح لطیف و طبع عاطفی غزل از آنها نفور است. از این دست است واژهٔ «گَوز» gawz وقتی به «گُوز» gūz بدل می‌شود، حتی اگر در غزل افصح المتکلّمین باشد:

برآمد باد صبح و بوی نوروز به کام دوستان و بخت پیروز...
منه دل بر سرای عمر، سعدی که بر گنبد نخواهد ماند این گُوز

(غ ۳۱۴؛ البته اگر عده‌ای به تکلّف نگویند «کُوز» به معنای زال زالک است. دیگران هم با همین تلفظ دارند، مثلاً نک. دیوان عثمان مختاری ۶۳۷.)

غزلیات مولانا را هم که می‌دانیم چه مخزنی از بعضی الفاظ کراهت‌زا همچون اندامهای زیرین خر و گاو و آدمی و پاره‌ای افعال مقاربت است، نظیر:... صد... ر خر در... ن او، صد تیز سگ در ریش او (کلیات ۵، ۱۵). گذشته از این معانی، الفاظ غیرکریه ولی ناخوش‌آهنگ و گوش‌آزار آنچنان غزلهای او را انباشته است که خواننده ممکن است هر نامی بر آنها بگذارد بجز غزل. به هر حال این هنجارشکن بزرگ، تصورات رایج از قالب غزل را نیز از جهات مختلف درهم شکسته است، از جمله در زبان: اکسد، لَمتُر، زوبع، سُغراق، چالیک، مغمود، اسکاف، کنگل، اَبلوج، مدمّغ، مخمّش، قبط و سبط، اَمقلوه و انقلوه، عُجَر و بُجَر، مِعصره، اُربُز، برسُکُلیدن، سُکُستن، کفچلیز، کمپیر، طزغو، قازقان، تگِل، اِصبع و صدها همانند اینها. به‌یاد داشته باشیم که بحث در قالب و شکل در سخن مولانا، که گاه بلندترین شعرهای جهان را در ضمن نظم تقریباً تعلیمیِ مثنوی می‌آفریند و گاه غزلهای خود را به پردازش نثری‌ترین مطالب اختصاص می‌دهد، اساساً مغایر با سیره و اندیشهٔ اوست که بر قوالب ادبی هم همان‌گونه تسخر می‌زند که بر قالب تن.

خواجو، چونان نقطهٔ مقابل خواجه، عمری را بیشتر در این به سر آورد که با این یا آن لفظ چه معاملتی کند، امّا این تلاشها نه‌تنها به زبانی رسا و پیراسته نینجامید بلکه چیزی از کار درآورد فاقد هویتی و سبک و سیاقی مشخص، و هردم به سبکی و سمتی متمایل؛ زمانی گراینده به سنایی، نظامی و خاقانی، و گاه به مولانا، سعدی و خسرو. واژگانش هم به گونهٔ شگفت‌انگیزی شترگاوپلنگی است، و آمیزه‌ای از گوشنوازترین و بدگوارترین عناصر ممکن. پیشتر نمونه‌هایی از واژه‌های تازی ناخوش‌آهنگ او دادم، که بسنده است. او اساساً کمتر پروای تنافر و ناهمگونی آهنگ را در واژه‌ها دارد، همچنان‌که در قصیده‌ای با ردیف عنیف «خرس و خروس» ابیاتی از این دست

می‌سازد که یکایک کلماتش از همدیگر گریزان‌اند:

اگرش کسوت پرطاس و قبای فنک است   خواندش اختر پیروزه‌وطا خرس و خروس
(دیوان ۵۹۳)

در غزل نیز از واژهٔ «خرخشه» (= پیکار و مرافعه)، که بر پردهٔ گوش خَش و خط می‌اندازد، چنان ذوق‌زده می‌شود که آن را ردیف هم قرار می‌دهد تا گوش مخاطب تا پایان با آن درگیر باشد:

ترک من هر لحظه گیرد با من از سر خرخشه

زلف کج طبعش کشد هر ساعتم در خرخشه...
(همان ۷۵۶ غ ۲۵۹)

عماد هم با «تغلب» و «تعطّش» عیشها می‌کند:

مثال دیدن روی تو و تغلّب شوق   همان تعطّش مستسقی و کنارهٔ جوست
(دیوان ۲۸)

خواجه را نه با خواجو و عماد و مانند اینها بلکه با سعدی می‌توان سنجید که زبانزد در پاکیزگی و پیراستگی و خوش‌آهنگی واژگان است، لیکن همین شاعر عزیز ما، که به راستی نمودگار روانی و گوشنوازی سخن پارسی است، گهگاه واژه‌ها و کاربردهایی می‌آورد که آن آهنگ خوش را برمی‌آشوبد و به‌نظر نمی‌رسد درخور چنین غزلی باشد، همچنان‌که حتی یک مورد را از آنها در غزل حافظ نمی‌یابیم. همین سنجش کوتاه هم به گمان این نگارنده می‌تواند سطح و ساحت وسواس بی‌همتای حافظ را در سراسر غزل پارسی نشان دهد. برخی از این واژه‌ها تنها از جهت آهنگ برای غزل مناسب نمی‌نماید و برخی آهنگ و معنی هردو: نُشّاب، قطمین، بلعام، خربزه، لجم، بوق، سریش، مستریح، مفتکر، گُوز (=گردکان، با همین تلفظ، که بیت را دیدیم.)، خر در خلاب افگندن (البته این عبارت، مَثَل‌گونه‌ای مشهور بوده که بسیاری شاعران در غزل آورده‌اند، مثل مولانا، اوحدی و خواجو)، سُغبه، غبینه، لویشه، سبق‌اللسان، سقمونیا، معوَّد (صفت گرگ)، لَبِق‌تر، سُلَّم، فیح. البته توجه داشته باشیم برخی موارد سلیقه‌ای و محل یا محتمل مناقشه است. بعضی نیز شاید در آن زمانها بدآهنگ یا بدمعنی برای غزل شمرده نمی‌شده است. «حلوا» را شاید عده‌ای در عصر ما به‌ویژه برای غزل خوش ندانند، در حالی که در آن روزگار، هم واژه‌اش و هم خودش بس دلچسب بوده است.

و اما استاد منوچهر مرتضوی شماری از واژه‌های حافظ را به‌عنوان «کلمات

غیرفصیح و نامأنوس» ذکر کرده‌اند، اگرچه مرادشان نشان دادن هنر زبانی خواجه و خلق ابیاتی فصیح و بلند از همین واژه‌هاست: عاطر، لطف کردن، معامل، قلب، اندوده، خرج شدن، مستعجل، لایعقل، ستر و عفاف، کسمه، مهندس، مُوَسوِس، حکّام، بیحس، مس. (مکتب حافظ ۹) این نگارنده نمی‌داند این‌گونه واژه‌ها، و دست‌کم بیشتر آنها، را اساساً چگونه و با کدام سنگ و انگاره می‌توان «غیرفصیح» خواند، و اگر اینها غیرفصیح باشند پس آن نمونه‌های پیشگفته را چه باید نامید؟ این‌که گفتم «سلیقه‌ای» از همین شمار است که در فرمایش استاد می‌بینیم. «نامأنوس» نیز جای پرسش دارد چون این واژه‌ها در متون ادب از جمله غزل کمابیش کاربرد دارد (حتی کسمه = طره). شاید در نهایت بتوان واژه‌ای چون «موسوس» و (من می‌افزایم) «یرغو» را ناخوش‌آهنگ انگاشت.

آنچه گذشت نقدگونه‌ای بود از آهنگ و معنای واژه‌ها تنها به اعتبار غزل و برگرفته از خود اشعار، و نه جدا از متن و با دید انتزاعی. فراموش نکنیم آنچه را که پیشتر تأکید شد: اصولاً کلمه واجد هیچ زشتی و زیبایی در نفس خود نیست (بجز واژه‌ها و کاربردهای کراهت‌زایی که اساساً درخور شعر یا دست‌کم غزل نیستند، اگرچه آنها هم در اشعار طنزی، هزلی و هجوی کاربرد خاص خود را دارند) و جز در درون و از درون شعر در باب آنها نمی‌توان داوری کرد. این بنده هم کوشید تا از این اصل عدول نکند و مبنای گزینش نمونه‌ها را چگونگی کاررفت آنها در خود شعر، به‌ویژه از نظر موسیقی و آهنگ، قرار داد.

۶

التزام، یعنی آوردن واژه یا واژه‌هایی ویژه و یا منقوط و غیرمنقوط آوردن حروف و دیگر اَشکال آن، نزد عدّه‌ای از شاعرانْ هنری شعری یا زبانی شمرده می‌شود، که گاه در تمام یک قطعه شعر و گاه در تعدادی قابل توجه از ابیات آن (معمولاً از سه چهار بیت به بالا، تا تعمّد شاعر را در این کار برساند و حمل بر تصادف نشود) تکرار می‌گردد. این صنعت بدیعی را به دلیل تأثیر آن بر زبان (اعم از ملفوظ و مکتوب) امری زبانیِ تلقی کرده‌ام و در اینجا می‌آورم تا بتوان دیدی جامعتر از گرایشهای زبانیِ خواجه داشت. باری، التزامهای یاد شده از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم روی به فزونی می‌گذارد و در سدهٔ ششم با امثال خاقانی و نظامی به اوج کمّی و کیفی خود می‌رسد،

چنان‌که به یکی از راههای هنرنمایی شاعران از این سده به بعد بدل می‌شود، اگرچه به مرور میزان تکلف و تصنع در آن چنان فزونی می‌گیرد که مثلاً به التزام کلمات کاملاً متباعد در تمامی ابیات شعر (بیشتر در قصیده) می‌انجامد تا وسیله‌ای برای چشم‌بندی و تردستی در کف بیدردانی شاعرنام برای تحویل مشتی ترّهات به‌نام این «فن شریف» به دیگران شود. البته در غزل شاعران عارف و عرفانگرا هم کم یا بیش از این التزامها هست: مولانا، عراقی، امیرخسرو، امیرحسن، اوحدی، خواجو و...

مولانا در غزلی شش بیت با التزام واژهٔ «گُل» دارد. (کلیات ۱، ۱۲ غ ۱۳ ب ۱۴۳-۱۴۸) امیرحسن دهلوی در تمامی ابیات یک غزل در هر بیت شش بار واژهٔ «چشم» را التزام می‌کند، در هر لختْ سه بار:

ز چشمت چشم آن دارم که از چشمم نیندازد

به چشمانت که چشمانم به چشمان تو می‌نازد

زکات چشم، چشمی کن به سوی چشمم از رحمت

که چشمم را بجز چشمت دگر چشمی نمی‌سازد...

(دیوان ۱۰۹)

هم او در همهٔ ابیات غزلی هفت‌بیتی، واژهٔ «اُشتر» (و شتر) را در هردو لخت می‌آورد:

ماه سبک‌سیر مرا اشتر به کار آید همی ‌ ‌ ‌ ترکم به رسم ساربان اشترسوار آید همی

که به ابیاتی بارد از این قماش می‌رسد:

داده چو اشتر مالشم، از خار و خارا بالشم ‌ ‌ ‌ در پای اشتر نالشم، خلخال‌وار آید همی...

(همان ۳۸۷)

یکی از شکلهای التزام، ذکر اصطلاحات فنون و حِرف و اصناف و ادیان در شعر است. مولانا غزلهای فراوان با این‌گونه التزام دارد، مثلاً با مصطلحات حمام:

که بوده است ترا دوش یار و همخوابه ‌ ‌ ‌ که از خوی تو پر از مشک گشت گرمابه؟

(کلیات ۵، ۱۷۳ غ ۲۴۰۹)

که در آن از شانه، سنگ (سنگ‌پا) و گِل (سرشوی) سخن می‌رود. غزل با التزام مصطلحات موسیقی در تمامی نُه بیت آن:

می‌زن سه‌تا، که یکتا گشتم، مکن دوتایی

یا پردهٔ رهاوی، یا پردهٔ رهایی...

(۶، ۲۰۸ غ ۲۹۶۳)

امیرحسن با اصطلاحات شطرنج:

چشم شوخ تو که در عین دغااندازی　　　مهره برچید ازین سوخته، بازی بازی...

(دیوان ۳۵۶ـ ۳۵۷)

اوحدی از حیث تعدّد غزلهای التزامی با مصطلحات مختلف، پای جای مولانا می‌گذارد. مثلاً اگر مقتدایش غزل پنج‌بیتی با اصطلاحات گرمابه گفت، او غزل نُه بیتی همسان آن می‌گوید. (دیوان ۲۷۴ غ ۵۰۵) نیز با التزام نامهای شاهنامه‌ای (پهلوانان، شاهان و جز اینها: ۳۸۴ـ ۳۸۵ غ ۷۸۰)، مصطلحات دین مسیحی (۸۶ـ ۸۷ غ ۴۰)، واژه‌های ترکی (۳۹۸ غ ۸۱۳)، همچنین التزام واژه‌ای واحد، واژهٔ «الف» (۲۵۷ غ ۴۶۴).

گونه‌ای دیگر، التزام «ک»ی تصغیر در آخر کلمات است، گاه به انگیزهٔ طنز و طعن، گاه صِرف بخشیدن ملاحت و حلاوت به شعر، اگرچه اغلب جلافت و برودت می‌زاید. مولانا با آن طنز می‌آفریند:

رو، رو، که نه‌ای عاشق، ای زلفک و ای خالک

ای نازَک و ای خشمک، پا بسته به خلخالک...

(کلیات ۳، ۱۳۶ـ۱۳۷ غ ۱۳۱۶)

آن میر دروغین بین، با اسپک و با زینک

شنگینک و منگینک، سر بسته به زرّینک...

(همان ۱۳۷ـ ۱۳۸ غ ۱۳۱۷)

خواجو از آن شوخ و شنگی لحن را می‌خواهد، و به قدری به مذاقش خوش افتاده که بارها به همین شیوه غزل سروده است. همچنین تقریباً تمامی واژه‌های شعر را با الحاق «ک» ادا می‌کند. حاصل هم گمان نمی‌کنم چیزی بجز تصنّع یا زیاده شدن نمک باشد:

دیدم از دور بتی، کاکلکش مشکینک　　　دهنش تنگک و چون تَنگ شکر شیرینک

در سخن لعلک دُرپوشک او دُرپاشک　　　بر سمن سنبل پُرچینک او پَرچینک

نرگسش مستک و عاشق‌کشک و خونخوارک　　　سنبلش پستک و شوریدگک و پُرچینک...

(دیوان ۲۹۳ غ ۲۴۷)

به راستی کدام آدم کژطبعی از چنین شعری لذت می‌برد؟ یا از این دست ابیات؟:

نرگس هندوک مستک او جادوَکی　　　سنبل زنگیک پستک او کافرکی...

(همان ۳۳۷ غ ۳۳۶)

حافظ شاید در این باره نیز از سعدی پیروی کرد و هرگز، حتی در کمترین حد، مزاج سالم و مستقیم سخن خویش را به چنین هنرنماییهای خنکی نیالود.

۷

«سگیّه» نامی است مصطلح برای مضمونی که شاعر خود را به سگ و حتی کمتر از آن مانند می‌کند، خواه در برابر محبوب یا ممدوح دنیوی، و خواه معبود و معشوق عرفانی و آسمانی، و درهرحال و حتی در شق اخیر، با آنکه از جنبهٔ اعتقادی هرگونه تذلّل و انکسار نفس در برابر حضرت الهی رواست، از جهت بیان و آهنگ شعر، به‌ویژه غزل، کراهتی بیش و کم برای خواننده می‌آورد (این را از لحاظ عرف و عادت معمول در غزل می‌گویم، و نه به‌عنوان تلقی شخصی از این جانور شگفت‌انگیز، که قضارا بسیار هم دوستش می‌دارم)؛ امّا خود من هم با مشاهدهٔ هرگونه مضمون سگیه، حتی در اعتقادی‌ترین اشعار، قدری روی درهم می‌کشم.) باری، سگیه سراسر غزل پارسی را فراگرفته و این میراث شاعران حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم و سدهٔ ششم تا سده‌های بعد، نسل به نسل، تداوم یافته است. پیداست وقتی شاعری بزرگ چون خاقانی آن‌همه در به‌کارگیری سگ در مضامین اصرار می‌ورزد و حتی «سگ کویت» را ردیف غزل قرار می‌دهد:

من خاک توام، جان من آنِ سگ کویت   سگ‌جان شده‌ام بی‌تو، به جان سگ کویت...

(دیوان ۵۷۵)

و یا یارغار او و نابغهٔ بزرگ دیگر شعر، نظامی، به ممدوح می‌گوید:

با فلک آن شب که نشینی به خوان   پیش من افگن قدری استخوان

کاخر لاف سگیت می‌زنم   دبدبهٔ بندگیت می‌زنم

(مخزن ۳۶-۳۷)

دیگر چگونه می‌توان انتظار داشت شاعران بعدی اینان را اسوهٔ خود قرار ندهند؟ بسی پیش از این دو، و حتی قبل از انوری (که غزلهایش را از سگ انباشت)، عارف نامور و پیشرو، سنایی، بارها خود را سگ یار خواند، چون:

سگی خواندی سنایی را و آنگه گفتی: آن من

زهی احسان، زهی تحسین، بنامیزد، بنامیزد

(دیوان ۸۵۵)

به هر حال سگیه دیگر برای خود به یکی از مضامین همیشگی بدل شد و به اصطلاح بیخ ریش شعر باقی ماند تا آنجا که روزگاری در محیط «بنامیزد» مشعشع شعری در عصر شاه‌عباسی، موجودی جلف و جفنگ‌پرداز با نام شریف «سگ لوند» ظهور کند تا هیچ سخنی بدون التزام لفظ «سگ» نگوید. وقتی در محیط ایران آن عصر تا بدین حد در خانهٔ سخن پارسی سگ بستند تا پژواک پارس آنها در شعر بپیچد، شماری از شاعران گریخته و پناه گرفته در هند، کراهتی از گفتن چنین مضامینی نشان دادند و در مجموع ساختن سگیه در میان اینان کاهش یافت، اگرچه دیگران در ایران بر همین قرار بودند و نقص سگیه را جبران می‌کردند. وضع کلّی را در این باره به دست دادم تا از ارائهٔ شواهد بیشتر در این سنخ ملال‌آور بپرهیزم. تنها ضروری می‌دانم نام تعدادی از شاعران را که در غزلْ و بیش از دیگران خود را به سگ معشوق یا معبود تشبیه کرده‌اند ذکر کنم (گذشته از پیشگفتگان) تا گویای رواج حیرت‌انگیز این مضمون باشد، که گاه در غزلی واحد چند بار، و حتی گاهی در بیتهای پیاپی، آمده است: عبدالواسع جبلی، عطار، عراقی، سیف فرغانی، نزاری قهستانی، امیرخسرو، امیرحسن دهلوی، اوحدی، خواجو، ابن یمین و عبید. و اما از شاعران دقیقاً معاصر حافظ (که می توانند ملاکی مناسب برای سنجش ما باشند) کسی را نمی‌شناسم که سگیه نداشته باشد. عماد فقیه دارد، اگرچه دو سه مورد بیشتر در غزل او سراغ ندارم، مثل:

شاهان نتوانند که پیشم بنشینند گر پیش‌نشین سگ دربان تو باشم
(دیوان ۲۰۳)

در غزل سلمان هم هست، ولی نادر، مثل عماد:

فرموده‌ای که: سلمان کمتر سگیست پیشم یعنی که من به پیشت این اختیار دارم
(دیوان ۲۲۹)

ناصر بخارایی مواردی متعدّد از آن دارد؛ یکی از آنها:

استخوانی شدم، مگر افتم در قبول سگان کوی شما
(دیوان ۱۶۸)

اما کمال خجندی بیش از همهٔ همروزگاران حافظ دارد، و در آن افراط می‌کند، با ابیاتی بدین برودت:

بوسه بر پای سگ کوی تو خواهم زد شبی
تا بشویم لب که بوسیدم به وی دست رقیب
(دیوان ۲۴)

شگفتا که چنین شاعری به خون خواجه تشنه بود، و ظاهراً وجود او را خار راه اشتهار خود می‌دید.

به هر روی، حافظ در این باره نیز وسواس سرشتی خود را نشان داد، هنر پرهیز از ابتذال را هم. کسی کمترین نشانی از این حیوان را در هیچ‌یک از اشعار او ندید، حتی در اوج خاکساری در برابر محبوب همیشگی. باز این در حالی است که شیخ اجل، با همهٔ پیراستگی سخن، ۹ بار واژهٔ «سگ» را در غزل آورده، که پنج مورد از آنها مشمول تشبیه خود به سگ است، همچون:

بدم گفتی و خرسندم، عَفاکَ الّـله، نکـو گـفتی
سگم خواندی و خشنودم، جَزاکَ الّله، کرم کردی
(غ ۵۳۶)

به گمانم جالب توجه باشد که خواجه لخت اول را از همین بیت شیخ عیناً آورده است (البته مطابق طبع خانلری در ۳/۷) اما چیزی چون لخت دوم...؟

اینک که سخن از یک جانور رفت بد نیست ذکری نیز از برخی بیزبانان دیگر برود. از خر هم مثل سگ در غزل زیاد سخن گفته شده است. بیش از همه در غزلیات مولانا، که لفظ «خر» معمولاً دم‌دست‌ترین عنوان برای اوست در اطلاق به صاحب هر فکر و باوری که مولانا نمی‌پسندد و نمی‌پذیرد، به‌ویژه بی‌بهرگان از عوالم عشق و معرفت. لیکن خواجه فقط در دو مورد خر را به کار گرفته است: یارب، این نودولتان را با خر خودشان نشان... (۱۹۴/۵)، که آن هم اصطلاح زبانی است و مشمول چیزی چون «خریّه» نمی‌شود، و دیگر تنها موردی که به طرف خود (ناصح) اسناد «خر» داده است، آن هم به گونه‌ای نه صریح چون مولانا، بلکه به ایهام:

ناصح به طنز گفت: حرام است می، مخور
گفتم به چشم و، گوش به هر خر نمی‌کنم

می‌توانید این را نیز در مجموعهٔ کار و کردار حافظ قرار دهید و خود نتیجه‌گیری کنید که پرهیز او از هرگونه واژهٔ غیرغزلی تا کجاست و مهذّب‌گرایی او در زبان تا چه حد.

جانور دیگر کِرم است، اما در شعرْ مصرف همگانی ندارد چون شاعران کرمانی ما بیشتر به آن پرداخته‌اند، یعنی خواجو و عماد فقیه. این دو، که به دلیل تعلق به این خطّه طبعاً بسیار نام آن را در غزل آورده‌اند، آن‌قدر ایهام میان «کرمان» و «کِرمها» پیرامون کرمهای گور و نیز ایوب و زجر و صبر او از کرمها ساخته‌اند که نگو و نپرس. نمونه از

دهها مورد تکرار این مضمون در شعر این دو، که به حقیقت ملال‌انگیز شده است:

میل خواجو همه خود سوی عراق است مگر — صبر ایوب خلاصی دهد از کرمانش

(دیوان ۲۸۲)

نکند ناله چو ایوب عماد از کرمان — تا نگویند که در محنت و غم صابر نیست

(دیوان ۳۷)

سرانجام، و به‌علاقهٔ کراهتهای بیش و کمی که برخی جانوران در غزل زاده‌اند، از برخی اصناف باید یاد کرد که در ارتباط مستقیم با جانوران قرار دارند و به جهاتی پاره‌ای تصوّرات و تداعیهای ناخوب ایجاد می‌کنند، هرچند خودشان به‌طور معمول افرادی شریف و رنجبرند. مثلاً قصاب (و گاه سلّاخ) از دیرباز در شعر شاعرانی چون سنایی، خاقانی، نظامی و دیگران برای خلق مضامین و تصاویر حضور داشته‌اند. اینان از آن روی که با ذبح و تقطیع لاشهٔ حیوان مرتبط‌اند نامشان اغلب با قساوت و خشونت همراه است (اگرچه پسر قصاب از این قاعده خارج است!) البته در این میان بیشترین علاقه را به مضامین «قصابیه» (نامگذاری از این بنده) شعرای پارسی‌گوی هندوستان، به‌ویژه امیرخسرو و امیرحسن، نشان داده‌اند، که دلیلش بر من روشن نیست. به هرحال، اینان زیاد ذکر خونریزی قصاب کرده‌اند؛ مثلاً امیرحسن:

صبحدم آمد خیال غمزه‌اش خونم بریخت — آری، آخرشب همین شیوه بود قصاب را

(دیوان ۵)

دردسرتان ندهم، خواجه از همهٔ اینها هم پرهیخت یا عطایشان را به لقایشان بخشید.

۸

آیا تاکنون دقت کرده‌اید که حافظ چقدر کم مترادف (اعم از کلمه‌ای، عبارتی و جمله‌ای) به‌کار برده، و تا چه حد از تکرار مکرر یا لغوگویی یا عبارات به اصطلاح گَل و گشادی که به هر تمهیدی بتوان آنها را فشرده‌تر کرد پرهیز داشته است؟ این نگارنده ناگزیر است به نمونه‌هایی اندک و در حدّ حوصلهٔ بحث از میان انبوهی موارد مربوط به چند شاعر قریب و معاصر حافظ بسنده کند.

استعمال مترادف از عادات خاص زبانی ماست، حال اگر مترادف از نوع ناقص باشد منعی ندارد بدین شرط که واژه‌ها یا عبارات مترادف در رساندن معنی به

یکدیگر مدد کنند و یا شمول بیشتری به آن بدهند، اما مترادف تام نه‌تنها ضرورتی ندارد بلکه معمولاً یکی از آنها حشو و لغو خواهد بود، چیزی که به استنباط من خواجه به‌طور معمول از آن پرهیز دارد، اگرچه استثناهایی نیز می‌بینیم، مثل:

گر پرتوی ز تیغت بر کان و معدن افتد　　　یاقوت سرخ‌رو را بخشند رنگ کاهی

که «کان» و «معدن» مترادف تام یکدیگرند، پس بی‌تردید یکی‌شان از نظر معنایی زاید است، درست مثل «روزه» و «صیام» در شعر مولانا:

بگفتمش: «مه روزه‌ست و روز»، گفت: «خموش

که نشکند میِ جان روزه و صیام، مترس»

(کلیات ۳، ۸۲)

اما مترادفی که در شعر حافظ به حقیقت حکم شاذ دارد متون عصر را انباشته است. به زوجهای هم‌معنی عادت / خوی، خودپرستی / صاحب‌غروری، خراب / ویران در سه بیت از عماد بنگرید:

عادت ما گیر و خوی خویش رها کن　　　چند توان ساختن به عادت و خویت؟

(دیوان ۴۹)

که کلّ بیت نیز مبتلا به پرگویی است. (قبلاً هم خواجو کرامتی فرمود:... هرکرا فرض کنی، عادت و خویی دارد)

ما را غم فراق نصیب است و آن صنم　　　مشغول خودپرستی و صاحب‌غروری است

(همان ۷۲)

آیا وقتی ابتدا می‌گویید «خودپرستی»، صفت «صاحب‌غروری» که از آن ضعیفتر است چیزی بر آن می‌افزاید؟

برفت و خاطر مجموع ما پریشان کرد　　　هزار خانهٔ دل را خراب و ویران کرد

(۱۷۵)

آیا در میان آن‌همه کاربردهای «خراب» در حافظ چنین مترادفی سراغ داریم؟

همچنین انواع مترادفها و تکرار مکررهای عبارتی و مصرعی و حتی ابیات تکراری از نظر معنی در یک شعر آنچنان فراوان است که به روشنی نویدبخش انحطاط مشهور سدهٔ نهمی است. خواجو قدری پیشتر دوچار چنین پرگوییهایی بود:

صوفیان را بی می صافی نمی‌باشد صفا　　　جامهٔ صوفی به جام بادهٔ صافی بشوی

(دیوان ۷۶۲)

اشتقاق صوفی و صافی آیا باید تکرار شود؟ آیا چنین چیزی را در چند بیت حافظ

که صوفی و صافی با هم آمده است می‌بینیم؟ نیز آیا یکی از دو لخت این بیت تقریباً تکرار دیگری نیست؟:

دست در دامن رندان قلندر زده‌ایم　　　زانک رندی و قلندرصفتی پیشهٔ ماست

(همان ۶۴۰)

عماد یکی از شاعرانی است که بیشترین اشتراکات مضمونی را با حافظ دارند، اما آیا انصافاً حتی چهار پنج غزل درست و حسابی و بدون عیب و علت لغو و زیاده‌گویی می‌توان از اشعارش برگزید؟ به نمونه‌هایی از این خصلت شعر او بنگریم، به مشتی از خروار؛ و از یاد نبریم که او نیز از حاسدان حافظ بود:

تو اگرچه پادشاهی، نظری بدین گدا کن　　　که روا بود که سلطان نظری کند گدا را [!]

(دیوان ۱۰)

نهان دارم از مدّعی، سرّ عشق　　　که این نکته پیدا نباشد روا...

مرا مفتی شهر هرگز نگفت　　　که رفتن به صحرا نباشد روا

نکن [مکن؟] دوری از دوستان قدیم　　　که نزدیک دانا نباشد روا

(همان ۱۳ـ۱۴)

که گذشته از لغوگویی، می‌توان پرسید: کدام مفتی فتوی داده که مردم به صحرا بروند یا نروند، و یا کدام آدم مخبّطی برای این کار از مفتی شهر استفتا کرده است؟ در غزلی در همان صفحه، و در سه بیت پیاپی:

دلم با خیالش زبان برگشود　　　که: ای مونس چشم بیمار ما

خیالش دلم را همی گفت دوش　　　که: ای خستهٔ رنج و تیمار ما

چو دانی که هر نیک و بد را جزاست　　　مکن بیش از این قصد آزار ما

که به سیاه‌مشق‌های کودکان و قافیه رج زدن آنان بیشتر می‌ماند تا شعر شاعری که قصد معارضه با کسی چون حافظ را هم دارد. تا ذکر او ملال‌آورتر از این نشود به این مطلع شاهکار (که مثلاً می‌خواسته ردّ الصدر علی العجز کند) ختم کنیم؛ و ای کاش آن نیمچه لطف «دلبر جانان من، برده...» را هم می‌داشت... :

هرکه ندارد نیاز، بی‌خبر است از نماز　　　بی‌خبر است از نماز، هرکه ندارد نیاز

(۱۷۵)

سلمان ساوجی را، چنانکه می‌دانیم، از میان معاصران حافظ در رتبت شاعری، پس از او دانسته‌اند. به گمان بنده از حیث زبان هم نسبتاً بهتر از دیگر همعصران خواجه است، اگرچه او نیز از پاره‌ای کاستیها و نارساییهای زبانی برکنار نیست، از

جمله پرگویی و تکرار و ترادف از گونه‌های یاد شده، البته نه در حدّ عماد. سلمان نیز مترادف کلمه‌ای کم ندارد، چون:

هـر آیـنهٔ دل کـه قـبول تـو نـه‌افـتد　　　کی قابل عکس رخ و رخسار تو باشد؟
(دیوان ۱۰۳)

نیست این بادیه را حدّ و درین ره، سلمان　　　ایـنچنین بـادیه بـی‌حدّ و نـهایت بـاشد
(همان ۱۶۹)

از برای شکر نعمتهای بـی‌پایان تـو　　　نعمت بی‌منتها و حدّ و پایانم فرست
(۶۹)

«رخ» و «رخسار» چه فرقی با هم دارند؟ فحول قدماکجا این دو را با هم آورده‌اند؟ «بی‌حد» و «بی‌نهایت» مگر یکی نیست؟ بدتر از آن، مگر لخت دوم عیناً تکرار لخت اول نیست؟ سه صفت پیاپی «بی‌منتها»، «بی‌حد» و «بی‌پایان» هم یکسان‌اند و کارشان پرکردن وزن.

بیان عشق میسّر نمی‌شود بـه حکـایت　　　که شرح شوق ز حدّ عبارت است زیادت
(۲۸)

که کلّ مطلب را در لخت نخست بیان کرده و لخت دوم چندان چیزی افـزون بـر آن ندارد. حال می‌توان آن را سنجید با حافظ، که همین مـحتوی را بـه زبـان اسـتعاره و بی‌تکرار مکرر بازمی‌گوید:

زبان ناطقه در وصف شوق مـا لال است
چه جای کلک بریده‌زبان بیهده‌گوست؟

گزاره‌های صریح و عاری از ایجاز شاعرانه را نیز در غزلهای سلمان اینجا و آنجا می‌توان دید. آیا این سخن کاملاً معمولی، که بر زبان عامّه هم جـاری است، درخـور شعر است یا از سلک «کرامات شیخ ما»؟:

از عمر بسی رفت و ندانم که چه باقیست　　　وین نیز به هر نوع که باشد بـه‌سر آیـد
(۱۰۲)

و یا این پرسش شاعر:

دل ره کعبهٔ مقصود گرفت انـدر پـیش　　　رفت بیچاره، ندانم برسد یـا نـرسد [!]

بسنجیم مثلاً با:

خواهم اندر عقبش رفت و به یاران عزیز　　　شـخصم ار بـازنیاید، خـبرم بـازآیـد

آیا این نیز مصداق تکرار و اسراف لفظ نیست؟:

قبله و مذهب یکیست، یار یکی بیش نیست
هرکه دویی در میان دید، یکی را دو دید
(۱۳۱)

به گمانم در لخت دوم (که معناً زاید است) خواننده با دیدن «هرکه دویی دید» منتظر همه چیز هست بجز عبارت «یکی را دو دید»، که به اینهمان‌گویی (tauto) شبیه‌تر است.

از قدیم در تشبیه تفضیل رسم بوده است که مشبّه را از جهت صفتی که در مشبهٌ‌به هست به‌طور کامل یا مطلق برتر از مشبهٌ‌به بدانند، زیرا غرض از آن مبالغه در آن صفت به سود مشبّه است. آیا در عوالم شعر و معالم بلاغت تاکنون موردی از تشبیه تفضیل دیده‌اید که مثلاً بگویند: فلان گُل تا حدودی یا اندکی به رخسار یار شبیه است ولی از بسیاری جهات یا به میزان بسیاری شباهت به آن ندارد؟:

به رخسار تو می‌گویند می‌ماند گل سوری بلی، می‌ماندش چیزی و بسیاری نمی‌ماند [!]
(۸۹)

ظاهراً می‌خواسته بگوید که یار بسی چیزها دارد که در گل سوری نیست، یا این کجا و آن کجا، ولی سوراخ دعا را در زبان گم کرده است. در سرودن از گل سوری، یک زبان هم این است:

نه شگفت ار گل طبعم ز نسیمش بشکفت مرغ خوشخوان طرب از برگ گل سوری کرد

و یا وقتی قرار است تشبیه تفضیل با یکی از گلها آفریده شود، مشبهٌ‌به باید مطلقاً و در «همه شیوه‌ها» فروتر از مشبّه (یار) باشد:

نرگس همه شیوه‌های مستی از چشم خوشت به وام دارد

حال، آنجا که شاعری بزرگ چون سلمان یکچنین هفوات و زلّات زبانی دارد، از دیگر معاصر حافظ و عارف معروف، شیرین مغربی، چگونه چشم آن می توان داشت که چنین لغو نگوید و تمامی لختهای دوم غزلش حشو و زاید نباشد؟:

هیچ‌کس را دل ز دام زلف او بیرون نجَست این‌که بتواند دلی از دام زلفش جَست، نیست
از پی پیوند او از خویشتن باید برید بی‌بریدن این‌که کس هرگز بدو پیوست، نیست
هستیی گر مغربی را هست، آن هستی اوست مغربی را اینک از خود هیچ هستی هست، نیست
(دیوان ۵۵ـ ۵۶)

به راستی در این سده چه بر سر زبانِ بازمانده از عنصری، فردوسی، فرّخی، ظهیر، خاقانی و سعدی آمده است؟ و اگر حافظ هم نمی‌بود چه می‌شد؟ آری، هنر حافظ در

زبان در چنان روزگاری که چنین سخنانی از ناموران شعر از در و دیوار می‌بارد، اگر از خودِ هنرِ شاعریِ او شگفت‌آورتر نباشد کمتر شگفتی‌زا نیست. به راستی او در چنین محیطی مگر چند شعر سست‌زبان همچون: دل من در هوای روی فرخ ... (۹۵) و: ای پستهٔ تو خنده زده بر حدیث قند... (۱۷۳) دارد؟ به این نیز توجه داریم که حافظ حاسدان خود را «سست‌نظم» خوانده، که بیشتر یادآور جنبه‌های زبانی است. باز تأکید می‌کنم: مثالها همگی مشت نمونهٔ خروار است، و نه مواردی دست‌چین شده. کمتر صفحه‌ای از غزلیات این شاعران هست که پر از آنها نباشد. حال، آیا «سست‌نظم» برای آنان گزافه است؟

۹

پیشتر دربارهٔ این مطلب و مطلب ۱۰ بگویم: برایم کار سختی است، به نتایجش هم اطمینانی ندارم. ذوقیات بافتن را هم نه بلدم و نه دوست دارم. پس اگر سخافتی در این دو مطلب دیدید، «اعتقادی بنمایید» (به خواجه) و بگذرید (از من).

باوراندن هرچیز به مخاطب و آراستن امور در چشم او به گونه‌ای که آنها را، قطع نظر از حقیقت یا واقعیت داشتن یا نداشتن، به‌منزلهٔ حقایق و واقعیات بی‌خلاف بپذیرد، هنری است که هر سخنور بزرگی لزوماً از آن برخوردار نیست، اما سعدی و حافظ را در تمامت عرصهٔ شعر غنایی پارسی در اوج هنری می‌بینیم که می‌توان از آن به اعجاز لحن اقناعی یا به بیان ساده «حق به جانب» تعبیر کرد. اصل صداقت و صمیمیت هنرمندانه (که این‌همه در عصر ما عالم و آدم را به خود مشغول داشته) یعنی این‌که هنرمند اصولاً نباید مخاطب را به علم و عمد بفریبد، تحمیق کند، چیزی را که خود بدان باورمند نیست چونان حقیقت در چشم او نشان دهد، خود را در نظر وی جز بدان‌گونه که هست جا بزند و... اصلی است همواره (و حتی بدون نیاز به بوق و کرنا) معتبر. این ناقص‌عقل گمان نمی‌کند که این دو به‌طور کلّی چندان خلاف آن عمل کرده باشند، و تأکیدش بیشتر بر روی سعدی است به دلیل سخنانی اغلب ناسخته دربارهٔ او (که تا همین چند دهه پیش مد زمان بود، و پژواکهایش هنوز هم شنیده می‌شود) و اتهام‌زدن به او مبنی بر تلقین فلان و بهمان تفکرات به جامعه؛ اگرچه این سخنان، خود اقراری خواسته یا ناخواسته و خودآگاه یا ناخودآگاه به قدرت و تأثیر عظیم زبان و بیان او نیز هست. البته مجالمان کمتر از آن است که وارد کم و کیف و

صحت و سقم آنها شویم؛ وانگهی، چرا باید تنور بی‌خمیر را دوباره برافروخت؟ پس به لحن اقناعی بسنده کنیم، آن هم برای مخاطب معمولی یا به‌اصطلاح «نُرم»، نه فیلسوف دهر (به‌ویژه از نوع شکاک) و نه معاند حرفه‌ای به صورت موجود در این آب و خاک؛ مخاطبی که، حالا به هر دلیلی، مثلاً از کشته شدن هزارپایی به دست بی‌دست و پایی از شگفتی همچون همان صاحبدل «سبحان الله» می‌گوید، یا باز مثلاً با دیدن این بیتهای شیخ:

مالک ملک وجود، حاکم ردّ و قبول   هرچه کند جور نیست، ور تو بنالی جفاست

گفتی: ز خاک بیشترند اهل عشق من   از خاک بیشتر نه، که از خاک کمتریم

راهی و گزیری جز سر فرود آوردن در برابر آفریننده و گوینده، و در حقیقتْ اعجاز لحن اقناعی، ندارد. باری، گذشته از فردوسی، تنها فردوسی، در نوع حماسی، کسی که، خواه به مدد خردورزی بی‌خلاف و خواه توصیفهای بی‌نهایت جاندارش، حتی محیرالعقول‌ترین پدیدارها و رویدادها را (برخلاف همهٔ حماسه‌سازان بی‌استعداد یا نااهل) به مخاطب باوراند و قومی را در جهت آرمانهایش به تکان و تپش انداخت، در عرصهٔ غنایی و غزل، نخست سعدی را داریم و آنگاه حافظ را که هرچه اراده کرده‌اند، اعم از درست و نادرست یا نیک و بد، به کمک مهارت و هنر لحن بی‌همال و بی‌همسنگ خود، هریک در سده‌ای و روزگاری، وجدان جمعیِ جامعه را به جانب آن جهت داده و مجاب به آن ساخته‌اند.

باری، حافظ نیز، درست چون سعدی در غزلش، با بهره‌گیری از نگاه و نگرشی آفاقی و اتکا به جوهرهٔ حس و لمس و تجارب معمول و ملموس زیستی، توانست ایده‌هایش، حتی تخیّلی‌ترینها، را چنان به مخاطب بباوراند که او راهی جز تصدیق و واقعی دانستن احساس شاعر نداشته باشد. به این ابیات، که عجالتاً به‌طور اتفاقی (و نه با گزینش دقیق و سرِ صبر) به یادم آمده است، از لحاظ لحن و روال نگاه کنیم، شاید چیزی از شیوهٔ کار شاعر دستگیرمان شود. (البته شاید خود شما لحنهایی قویتر از اینها هم سراغ داشته باشید):

۱. چه شود گر من و تو چند قدح باده خوریم؟   باده از خون رزان است، نه از خون شماست

بیت به دو بخش تقسیم می‌شود: مخاطب لخت اول، مخاطب عام یا نوعی است؛ پس لحن خودمانی و همدلانه دارد: به کجای دنیا برمی‌خورد یا چه چیزی زیر و زبر می‌شود اگر... اما در لخت دوم التفاتی ناگهانی دارد به زاهدان معاند، ضمن این‌که حاوی یکی از قیاسهای معروف و طنزآمیز اوست: خون رزان خوردن اگر هم حرام

باشد به از خون دیگران را خوردن یا مباح کردن است، یعنی کار زاهدان، که به قول سعدی:... نظر حرام بکردند و خون خلق حلال. البته این لخت مثل بسیاری از ابیات یا مصراعهای او یک ضلع معناییِ دیگر نیز دارد: چرا سختگیری می‌کنید؟ مگر خون شما را می‌خوریم؟ هردو حکم در منطق و محکمهٔ شعر مسجّل است و راه گریز از هیچ‌یک برای منّاعان و معاندان وجود ندارد. در عین حال، لحن این لخت به دلیل همان تغییر مخاطب به ناگهان از همدلی به پرخاش بدل گشت. به یک کرشمه دو کار کرد: هم مخاطب همدل را اقناع کرد و هم بر دهان مخالف کوفت. در همین ظرف تنگ بیت نیز هیچ‌گونه کم و کاستی باقی نگذاشت. نه شاعر سخنی بهتر و بلیغ‌تر از این می‌توانست بگوید، و نه از مخاطب کاری جز پذیرش برمی‌آید، خواه عارف باشد و خواه نه. ممکن است در این مورد (همچون دیگر ابیات) بر من خرده بگیرند که حکم بر مبنای اذواق و عادات خود کرده و به شیوهٔ «تشخیص کرده‌ایم و مداوا مقرر است» خود را به جای دیگران گذارده‌ام. چه کار دیگری می‌توانم بکنم؟ عذر مشکل را، هم در ابتدای بحث خواستم. (بگذریم از این‌که همین بیت اخیر، یعنی ۴۰/۳، نیز خود از اقناع‌کننده‌ترین لحنها در اشعار اوست.)

۲. تو و طوبی و ما و قامت یار   فکر هر کس به قدر همت اوست

ظاهراً نه حرفی خارج از عرف زده و نه امر بغرنجی مطرح کرده است. عیسی به دینش... حالا گیریم مخاطب درون بیت (زاهد) یا مخاطب اشعار (اگر زاهدسیرت باشد) بلندی فکر را به ریش گرفت؛ باشد، بگیرد؛ حکم بر عاقلان. حالا این‌که عاقل کیست، این هم مثل دیگر موارد در اشعار سمبولیک در بوتهٔ اجمال است. پس باز گمان نمی‌رود خلاف یا مخالف مشخصی وجود داشته باشد.

۳. به یکی جرعه، که آزارکسش در پی نیست   زحمتی می‌کشم از مردم نادان که مپرس

آن‌قدر ساده، رقیق یا رقت‌انگیز شرح درد کرده که محال است مخاطب همدلی نشان ندهد، مگر کسی که تنش بخارد و بخواهد در صف مردم نادان قرار گیرد، باز چه عارف باشد و چه غیر آن.

۴... گفتا: نه گفتنیست سخن، گرچه محرمی   درکش زبان، و پرده نگه دار، و می بنوش

پاسخ پیر است به پرسش شاعر از «شرب‌الیهود» یا همان «وردار و ورمالی» شیخ و قاضی. نگفتنی چیست؟ محرم و نامحرم کدام است؟ شاعر ما با عمل به فرمایش پیر، با زبان بستن و پرده‌پوشی‌اش، آبرو و حیثیتی برای حضرات باقی نگذاشته. لحن البته بسیار نجیبانه و ظاهرالصلاح است. کاری که پیر بدان فرموده نیز مصداق رفتار کرام

در برابر هر لَغوی است. می‌دانیم که لحن چه بسا چیزهایی می‌گوید که زبان از آنها قاصر است. یک تکیهٔ کوچک در لحن، کار دوصد گفته می‌کند. پیر در ظاهرْ هیچ چیز نگفته ولی در حقیقتْ ناگفته‌ای باقی نگذاشته است.

۵. دیدی، دلا، که آخر پیری و زهد و علم — با من چه کرد دیدهٔ معشوقه‌باز من؟

پیداست وقتی به لحن پرسشی می‌گوید «دیدی چه کرد؟» بسی بلیغتر از هرگونه شرحی است که از بلاهای بر سر آمده بدهند چون آن را ناگفتنی جلوه می‌دهد. همچنین وقتی پرسش را از دل خودت می‌کنی فحوایش این است که هیچ مخلوقی جز دل خبر از ماوقع ندارد. اقناع از این بیشتر؟

۶. خون پیاله خور، که حلال است خون او — در کار باده باش، که کاریست کردنی

به گمانم وقتی چیزی را با چهار بار تأکید در یک بیت، آن هم با این ضرب و زور لحن، نه تنها حلال بلکه واجب (کردنی) نشان بدهند دیگر چه نیازی به توضیح است؟ (مگر ابیات قبلی نیاز داشت؟) ضمن این‌که وقتی می‌گویی «خون پیاله را بخور» هیچ چیزی تا بدین اندازه برای توصیه به «داد دل ستاندن» از عیش و باده قوّت ندارد.

و امّا چند نکتهٔ کلّی دربارهٔ ابیات یاد شده می‌توان نتیجه گرفت: هر شش بیت طنز دارد، اگرچه برخی شدیدتر یا آشکارتر است، و برخی ملایم‌تر (مثل «دیدی دلا»). هر شش بیت از نظر زبانی (واژگان و مهمتر از آن: بافت و نحو) بی‌اندازه ساده (البته در حدود زبان قدیم) است. اگر نه همه، دست‌کم اغلب آنها احتمال می‌رود با ساختارهای محاورهٔ عصر منطبق یا بسیار نزدیک به آنها بوده باشد، و در هر حال در حدود معمولی‌ترین هنجارهای زبانی است. در برخی ابیات، بار لحن بر دوش کل بیت است (اگرچه باز طبیعتاً برخی کلمات نقش و نیرویی بیش از بقیه دارند) مثل بیتهای ۱، ۲، ۴ و ۶؛ اما در بیتهای ۳ و ۵ یک کلمه حامل عمدهٔ بار بیت و حاوی بیشترین ارزش است، چنان‌که بدون آن کمتر جان و جذابیتی برای بیت باقی می‌ماند. جای «جرعه» را هیچ واژه‌ای (مثلاً «جام») نمی‌گیرد چون می‌خواهد بگوید برای کمترین مقدار باده یا لب تر کردنی بیشترین رنج را می‌برد. یا خطاب «دلا» را اگر برداری، کدام حریف را به این دردشناسی سراغ داری که ماجرای دراز و دردمندانهٔ شاعر را بدین خوبی برتابد؟ از نظر فن بیان نیز عناصری بسیار کم، آن هم در حد ساده‌ترین انواع تشبیه و استعاره، در برخی ابیات هست. نکتهٔ شاید مهمتر: این ابیات اگرچه خالی از صنایع بدیعی نیستند اما اولاً میزان آن در کمترین حد است. ثانیاً از نظر کیفیت و نوع، همان مقدار اندک هم بیشتر حول طباق یا تناسبهای طبیعی است، یعنی

از صنعتی که خواجه را بیشتر به آن می‌شناسند در آنها خبری نیست؛ آری، ایهام واژگانی. ابهام یا مسألهٔ موضوعی را هم (که البته چیزی متفاوت از ایهام است) در هیچ‌کدام مشاهده نمی‌کنیم چون در مورد بیت ۲ نیز، با وجود آنچه در باب مجمل بودن «فکر هر کس» گفتیم، موضع شاعر کاملاً روشن است. نتیجه‌ای کلّی که به‌ویژه از نظرگاه بیانی و بدیعی می‌توان گرفت این‌که: شاعر در ابیاتی که لحن در آنها بارزترین نقش را دارد به دلیل شمّ بی‌خلاف زبانی‌اش از هرگونه گیر و گره معنایی که کمترین مکث یا خللی در انتقال لحن دلخواه او پدید آورد می‌پرهیزد. این بُعدی دیگر است از هنرهای زبانیِ شاعری بسیار صنعتگرا و به‌ویژه ایهام‌دوست، که اتفاقاً از هرگونه ایهام واژگانی می‌پرهیزد تا خللی در لحن اقناعیِ دلخواه او پدید نیاورد. به راستی اگر فکر می‌کنید اینها اموری طبیعی و بدیهی برای هر شاعری، حتی اسم و رسم‌دارهای سده و روزگار خواجه، است بد نیست به انبوه نمونه‌های خلاف این، که تاکنون داده‌ام و بعدها هم در جای خود خواهم داد، بنگرید و با هم بسنجید. دیدید که برخی ندانمکاریهای زبانی همچون واژه‌ها و کاربردهای دشخوار، سنگین یا سبکسرانه چگونه همین قند پارسی را در کام مخاطب به گلوله‌های نمک تبدیل کرد. در بحث بدیع («مشاطهٔ چالاک طبع») نیز نمونه‌هایی از ماخولیای لفّاظی شاعران را در تک‌تک کلمات شعر خواهید دید، و شاید شما نیز گاهی چون من از خود بپرسید که: بالاخره شاعر چه می‌خواهد بگوید و چه تأثیری را بر مخاطب از حیث زبان و لحن در چنان ابیات متکلّفی متوقع است؟

سرانجام، طبیعی است که در مورد هر شاعری به‌طور کلّی اقناع‌کننده‌ترین ابیات یا عبارات او را از نظر لحن و آهنگ، بیشتر باید در آنهایی جست که محتوی یا هنجارهای اصلی شعر او را تشکیل می‌دهند. در غزل سعدی آنچه پیرامون تسلیم و تذلّل کامل و خاکساری بی‌چون و چرای عاشق در برابر معشوق، یا تب و تاب و بیقراری در دوری و حیرت و زبان‌بستگی در حضور او، می‌بینیم بیشتر برخوردار از این خصیصه است، و در حافظ ابیاتی حاوی طنز و طعن و لجاج و چالش در مقابل زاهد و صوفی و تأکید بر باده‌نوشی و خوشباشی و نظایر اینها.

۱۰

در خصوص طنز در حافظ تاکنون اشاراتی اندک و پراگنده به اقتضای بعضی بحثها داشته‌ام، اما از آنجا که اختصاص ندادن بحثی خاص به جنبه‌ای اینچنین مهم خلاف

رای اولوالالباب است این بحث مختصر را، که حق مطلب ادا نمی‌کند، از من بپذیرید، اگرچه بازگوییِ این‌همه بحثی که تا حالا صورت گرفته، یا تلخیص یا تبیین آنها به صورت و صبغه‌ای دیگر، نیز خود گناهی بزرگتر است. به قول کلیم: هندو نبرد تحفه کسی جانب هند. اما اگر این بحث هم نمی‌بود عریضه آن‌قدرها هم خالی نمی‌ماند چون در شرح غزلها در هر مورد ضروری سخن خواهم گفت.

عبید از سویی به شهادت اشعارش شیفتهٔ همیشگی سعدی بود (که هم طنز فاخر گلستان را داشت و هم هزل و لاغ «خبیثات» را) و از دیگر سو گنجینه‌ای از زشتگوییهای پایین‌تنه‌ای و ناموسی شاعران سدهٔ ششم همچون سوزنی، مجیر و انوری را در پشت سر می‌دید. استعدادی بی‌همتا و حیرت‌انگیز نیز در همهٔ انواع شوخی و خوش‌طبعی داشت که او را برترین چهره از نوع خود کرد، مثل استاد توس، دستانسرای گنجه، شیخ و خواجه؛ و تنها چیزی که در آن استعدادی نشان نداد شعر جدّی بود، چنان‌که غزلیات و قصایدش از فروترین آثار عصر است. او با این اوصاف مجموعه‌ای یا بهتر بگویم: جنس در همی را از نفیس‌ترین و تاریخی‌ترین طنزها تا دم‌دستی‌ترین قبایح الفاظ و هزلیات یکجا گرد آورد و به تاریخ ادب و بی‌ادبی فروخت. (اگرچه برخی حافظ‌پژوهان، بدون بیان تأثیر مسلّم طنزهای فاخر عبید بر حافظ، فقط رکاکتهای او را مبنای سنجش با حافظ کرده‌اند؛ درست مثل هر قیاس دیگری که پیشاپیش هدفش پیروز بیرون آوردن خواجه از هر معرکه‌ای است.) باری، یک نسل بعد از عبید، نجیبانه‌ترین و همزمانْ شاعرانه‌ترین شکل و شمایل طنز و نقد از گریبان غزل حافظ سر برآورد. می‌دانیم که در توارث، برخی خصوصیات به صورت تغییر یا تعدیل‌یافته به نسلهای بعدی منتقل می‌شود؛ طنز حافظ هم حاصل نوعی اصلاح ژنتیکی بود در آنچه ذکر شد. این خلاصهٔ نظر نگارنده است که به هیچ روی قبول ندارد اگر سعدی و عبید نبودند طنز حافظ، دست‌کم در این ابعاد و عرصات یا چندی و چونی، پدید می‌آمد. آسمان سوراخ نمی‌شود تا پدیده‌ای «نیست در جهان» فروافتد ولی اصلاح نسل صورت می‌گیرد. این هرگز به معنای کاهش شأن خواجه نیست، به عکس، برای کاری که او کرد نبوغ لازم است، نبوغ در اندیشهٔ شاعرانه. تعریف نابغه (تعریف غیرمتافیزیکی) مگر نه این است که از تمامی دستاوردها از پیشتاریخ تا روزگار خودش و درآمیختن آنها با داشته‌های خودش بازده بهینه می‌سازد و به دست تاریخ می‌سپارد؟ حافظ دیدی چنان جامع داشت تا مجموعه محاسن و معایب تمامی مواریث شوخ‌طبعی را سرجمع کند و متین‌ترین و

همه‌پذیرترین میانگین را از این حجم انبوه بگیرد و به‌عنوان شاخص‌ترین خصلت شعر خود به درون غزل فروریزد. حال شاید از خود بپرسید: تأثیر نبوغ و نابغه در عصر خود و پس از آن مشخص است؛ تأثیر حافظ چه بود؟ گمان نکنید پس از او در بر پاشنهٔ قبلی چرخید چون شاهد یک دگرگونی کلّی از این لحاظ در شعر هستیم، بدین‌سان: اگرچه مطابق قاعدهٔ معروف «زمین هیچگاه خالی از حجّت نیست» ریشهٔ فحاشی و هجو و هزل و لاغ به‌ویژه در عالم شاعری که هرکسی «نگران است که ملکش با دگران است» بریدنی نیست، لیکن به میزانی محسوس بلکه چشمگیر از این دست سخنان کاسته شد و شعرا به اصطلاح مؤدب‌تر شدند و بیشتر به همان طنز (قطع نظر از کیفیت)، نقد و خرده‌گیری، طعن و تعریض و اعتراض بر معاندان یا حاسدان یا گروهها و فرقه‌های مخالف بسنده کردند. آیا تصوّر می‌کنید به یکباره اخلاق عمومی، آن هم درحالی‌که به شهادت تاریخ آن سده‌ها به‌نحوی فزاینده روی در تباهی داشت، اصلاح شد؟ نه؛ به گمان من تفاوت در این بود که الگویی برتر از طنزی پیش چشمشان بود که در عین سلامت، صلابت و قوّتی آنچنان داشت که از هیچ فحش و فضیحتی ساخته نبود، حتی آن هزلیات و هجویاتی که به‌ویژه در محیط سدهٔ ششم، صرفاً از دید قدرت سخنوری، انصافاً از شاهکارهای نوع خود بودند (ای کاش می‌شد برخی را نقل کرد تا ناآشنایان دریابند چه می‌گویم.) پس شاعران بعد از خواجه دیگر چه می‌خواستند که برای هرگونه چالش و ستیز با دیگران بیرون از طنز گزنده و کوبندهٔ او بود؟ این مایهٔ عبرت درکلّ دستگاه شعر و شاعری، و این موجب اعتبار طنز در غزل، کاری کرد که غزلسرایان تا حدود پایان هندی‌سرایی، به‌ویژه در پهنهٔ هند و آنان که رفت و آمد به آنجا داشتند (و می‌دانیم بیشتر متأثر از خواجه و اسلوب او بودند) اگر هم بعضاً چون عرفی شیرازی دارای خلق و خویی ستیزنده‌تر بودند، عفّت کلام از دست نمی‌گذاردند. این وضعیتی بود که به‌طور کلّی در میان شاعران تا حدود عصر قاجار (که برخی شاعران بازگشتی و اذناب آنان به هزلیات و هجویات قدیم نیز بازگشت کردند) حکمفرما بود. این‌که گفتم «به‌طور کلّی» از دو بابت است: یکی این‌که گهگاه در پارسی‌گویان هند و یا هندروها هم پاره‌ای هزلها یا شوخیهای بین‌الاخوانی هست و نگارنده بی‌اطلاع از آنها نیست. دیگر این‌که در محیط شعر عصر صفوی در درون ایران، در مجموعه‌ای از جلافتها و سخافتها کم نبودند امثال حکیم شفایی اصفهانی (ف ۱۰۳۷؛ «حکیم» به دلیل طبابت) که دست زشتگویان سدهٔ ششم و بعد را (منهای ارزش بیانی کارهای اینان) بر کتف بسته بودند، یا باری اجلاف

دیگری که هرچه و هرکه بودند فهم طنز بدان معنی در راستای رسته‌شان نبود. (ای کاش مجال شرح دقیق و ذکر امثله را در این ابواب می‌داشتم.)

باری، طنز، طیبت (خوش‌طبعی)، بذله‌گویی، یا آنچه حافظ خود دو بار «لغز و نکته» و دو بار هم همان «طنز» گفته، بخشی مهم را از اشعار خواجه در بر گرفته است چنان‌که کمتر شعری از او می‌توان دید که دست‌کم یک دو ردّ پایی از انواع طنز در آن یافت نشود، چیزی که در غزل تا بدین حد سابقه ندارد. کمتر موضوعی هم هست که او، دست‌کم گاهی، به‌نظر طنز در آن ننگریسته باشد: ممدوح، معشوق، زاهد، صوفی یا شیخ تصوّف، نهادهای دینی، حکومتی، آموزشی، مقامات رسمی، برخی محرّمات شرعی و آداب و رسوم اجتماعی، پاره‌ای جنبه‌های حیات خود، رویدادهای عصر، چگونگی ایّام یا برخی برهه‌های عمر خویش، و حتی خود عشق و جمال (البته نه به ساحت حق به‌طور مستقیم، بلکه در پیوندهای عاشقانه میان خود و او به‌منزلهٔ عاشق و معشوق) و گاه تا سرحدّ برخی شوخیها و سربه سرگذاری‌ها با اصول اعتقاد. عمدهٔ لطف و ملاحت شعر او از همین طریق حاصل شده است. راست می‌گوید که: «... کاری که کرد دیدهٔ ما، بی‌نظر نکرد»، و این نظر، در مورد حاضر، نظر طنز در اغلب امور است (همچنان‌که در مضمون همین بیت ۱۴۰/۶، و یا وقتی از «دولتِ» عشقِ یار «سلیمان» می‌شود، هم واژهٔ «دولت» تهکم دارد و هم «سلیمان» باد در دست است ۲۱/۷.) به طنز حاصل از جناس «دست» در دو لخت این بیت و ایهام «مدد» با کشیده شدن بنگریم:

بخت حافظ گر ازین دست مدد خواهد کرد — زلف معشوقه به دست دگران خواهد بود

معشوق او هم مثل خودش طنزگوست (چنان‌که در بحث بعدی خواهیم دید.) شاعران متفکر ما جملگی اهل طنز بوده‌اند و تفاوت تنها در میزان و شکلهای طنز است: فردوسی، ناصرخسرو، سنایی، نظامی، مولانا، سعدی و...

اما اینجا می‌خواهم با طرح یک قاعدهٔ نانوشته در طنز او خیال آنان را که خیال می‌کنند او با پاره‌ای طنزها و شطّاحیهایش «رخنه در ایمان» می‌کند راحت کنم: این‌گونه طنزهای او در ابیاتی است که من آنها را «دوضلعیِ طنز و جِدّ» خوانده‌ام، یعنی تا می‌آیی روی همان «رخنه» حسابی باز کنی در همان‌جا با ضلعِ جدّیِ سخنْ تو را از خطا و خودش را از اتهام خلاص می‌کند. (نمونه‌اش هم ۱۰۱/۳: پیر ما گفت: خطا...) اگر هم در خود بیت چنین نکند در کل شعر قراین کافی برای جلوگیری از چنین تصوّری به دست می‌دهد.

در مباحث پیشین، غزل حافظ را «ظریفترین طنز» خواندم در برابر غزل سعدی که «لطیفترین جدّ» است. سعدی در غزل طنز دارد (مگر می‌توان سعدی بود و طنز نداشت) اما کم. بیشتر انبان طنز خود را در گلستان تکانده است. اینک برای آن‌که نشان دهم تفاوت یاد شده چگونه پدید آمده است مثالی از دو شاعر می‌زنم، هردو دربارهٔ یک چیز: گُل، ولی با دو نگاه یا دو تصوّر و تصویر.

از سعدی:

هر گلی نو که در جهان آید　　　ما به عشقش هزاردستانیم

(غ ۴۳۹)

از حافظ:

گل عزیز است، غنیمت شمریدش صحبت

که به باغ آمد ازین راه و ازان خواهد شد

اگرچه هردوی اینها گل را همچون حادثه‌ای می‌بینند، اما در بیت سعدی، جنبهٔ حادثه بودن گل قویتر و بارزتر است و واژه‌های «نو» و «در جهان آمدن» این معنی را تأیید می‌کند. در نگاه سعدی، پیدایی هر گل حادثه‌ای است به معنی بزرگ. انگیزه‌ای است برای این‌که تا عمر داری و زبان درکام و قلم بر کف، از عشقش بسرایی، آن هم نه به یک زبان، که به هزار دستان و راه. تقابلْ میان «ی» (مفید معنای یک) و «هزار» است، به لحاظی که گفتم. هزار دستان هم همین کار را می‌کند و برای هر گل هزار قصه و ماجرا می‌سراید، پیوسته و پیگیر. این هم خود یک شکل از جاودانگی و جاودانه‌سازی است. مهم نیست عمر این گل چه‌قدر است، مهم ستایش جاودانهٔ زیبایی است و عشق ورزیدن به آن. در نظر سعدی این می‌تواند حاصل تمامت عمر آدمی باشد، چنان‌که در غزل خود به آن عمل یا آن را معنی کرد. شکی نیست این گل سرخ نیز مثل هر پدیدار دیگری اتفاقی نیست. سپهری هم پس از هشت سده، و البته به زبان خاص خود، همین را گفت:

چرا مردم نمی‌دانند

که لادن اتفاقی نیست؟

(هشت کتاب ۳۸۴)

(حالا چه لادن را به معنای گل معروف بگیری یا معنای زمان سعدی، در نفس امر فرقی نمی‌کند.) سپهری در شعری دیگر نیز شکفتن غنچه‌ای را برای مردم «دهِ بالادست» (که سعدی و حافظ هم از ساکنان آن‌اند) حادثه‌ای بزرگ خواند:

غنچه‌ای می‌شکفد، اهل ده باخبرند.
(همان ۳۴۷)

نگاه سعدی به گل، نگاه عارفانه است، مثل سپهری، و البته حافظ. حافظ نیز به‌طبع و به‌سائقهٔ عرفان در همین ایده با سعدی اشتراک دارد؛ و مگر می‌تواند نداشته باشد؟ اگر نداشت پس این‌که «گل چیدن» از رخ یار را «به دست مردم چشم» اصل مراد از «تماشای باغ عالم» می‌داند از کجاست؟ برای تماشای این باغ هم حافظ معتقد است «از ازل تا به ابد فرصت درویشان است». پیداست حافظ هم چنین زمینه‌ای را در غزلش کم ندارد، لیکن این دو در یک جا راه مشترکشان از هم جدا می‌شود، و آن درست در بیت پیشگفتهٔ حافظ است: وقتی می‌گوید: گل از این راه می‌آید و از آن به‌در می‌رود، به مخاطب، و نیز به خود تأکید می‌کند: فرصت تماشا برای من و تو به اندازهٔ عمر همین گل کوتاه است؛ این همان تأکید خیامها و حافظهاست. این را اگرچه در غزل سعدی نیز می‌بینیم (و نمی‌شود در غزل ندید) لیکن چندان تأکید و تکراری در آن نیست. راه جدّ سعدی از طنز حافظ درست از همین جا جدا می‌شود. برای سعدی عالَم بیش از هرچیز «فرصت تماشا»ست ولی برای حافظ بیشتر دغدغهٔ از میان رفتن این فرصت، و این‌که:

ای دل، ار عشرت امروز به فردا فکنی　　　مایهٔ نقد بقا را که ضمان خواهد شد؟

درست همین نگاه است که بیشترین انگیزهٔ طنز را فراهم می‌آورد، زیرا در این حال برای فرد فرزانه دو راه بیشتر متصور نیست: یکی اغتنام همان فرصتی که تا بیایی و به آن بیندیشی از کف رفته است. پس «فرصت عیش نگه دار و بزن جامی چند». دوم این‌که بر خود و بر این «بدنامی حیات دوروزه» (به قول کلیم) «چو شمع خنده‌زنان گریه» کنی (برگرفته از ۳۹۲/۸). میان گریه خندیدن، حاصلش طنز است، طنز تلخ. می‌خندی، ولی خندهٔ غم، خنده در اوج درد. این طنز حاصل تأملی است در زندگی زودگذر از سویی و کردار جهان «پیر بی‌بنیاد» که «ترحم در جبلّت» ندارد از سوی دیگر. همین طنز تلخ است که خیام را خیام کرده و حافظ را (تا حدود زیادی) حافظ. خنده یا پوزخند بر درون و بیرون، هردو. اینجا دیگر به همان گل هم اعتمادی نیست «ور حسن جهان دارد». اینجا دیگر باید بر همان بلبل (یا هزاردستان سعدی) تلنگری به زبان طنز بزنی تا زیاده در عشق گل یا نغمه‌زنی خود غرق نشود. در عالم طنز می‌توانی خنده‌ای نیز (البته تلخ) «بر غرور کامگاران» بزنی که آن‌قدر نافهم‌اند که «کامبخشی گردون» را جدّی گرفته‌اند چون آدم سرخوش از نوع خرخوش که

می‌خندد، هنوز خبر را نشنیده است. (این را هم برشت در عالم سیاست گفته، و هم هر آدم متفکر و حکیمی می‌تواند بگوید، و در هردو حال تلخترین طنز را می‌زاید.) وقتی اهل طنز باشی می‌توانی بر همه‌چیز پوزخند بزنی، چون حافظ، چنان‌که گفتم: بر زاهد مغرور، بر صوفی مدعی، توانگر ممسک و... عاشق هم که شدی می‌توانی جایت را با معشوق عوض کنی و از زبان او بر خودت بخندی، همچون معشوق خواجه (هرچند این طنز، دیگر شیرین و سرخوشانه است.)

اکنون که همگان بر آن‌اند که بیشترین مایهٔ طنز در غزل پارسی در حافظ است، می‌توانیم انواع کلّی طنز او را با یک تقسیم‌بندی اجمالی و استعجالی چنین برآورد کنیم:

الف. نوعی طنز یا شوخی کوچک با اطرافیان، بدون قصدی یا موضعی خاص:

گفتم: ز لعل نوش‌لبان پیر را چه سود؟ گفتا: به بوسهٔ شکرینش جوان کنند

گفتم: که خواجه کی به سر حجله می‌رود؟ گفت: آن زمان که مشتری و مه قران کنند

تهنیت‌نامهٔ عروسی یکی از خواجگان است، با تلنگری شوخ‌طبعانه به پیر بودن خواجه و همزمان جوان بودن عروس یعنی همان «سر پیری و معرکه گیری». به حجله رفتن خواجهٔ پیر هم، اگرچه در حال و هوای آن روزگار عجبی نیست، اما خالی از تماشا هم نیست. دعای جدی به جان خواجه در آخر شعر هم کار شوخی را به خوشی خاتمه می‌دهد.

ب. طنزی شاد و سرخوش، و البته قوی، با استمداد همت از ممدوح توانگر جهت تأمین وجه می و مطرب برای شاعر (و شاید هم عیش زن و بچهٔ او):

ابر آزاری برآمد، باد نوروزی وزید

وجه می می‌خواهم و مطرب، که می‌گوید «رسید»؟

(که در ح غ ۲۲۵ توضیح کافی درباره‌اش خواهم داد.) با شکوه‌ای نه چندان شدید از اغنیای خشکدست یا متلکی به آنان: «قحط جود است» چنان‌که یکتا خرقه (یا همان یک دست اسلحهٔ رستم) را باید آب کرد و به کار آب زد.

ج. طنزی تلخ و گزنده، و البته ژرف، و از نوع عقیدتی یا ایدئولوژیک:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند آیا بود که گوشهٔ چشمی به ما کنند؟

می‌توان گفت تاریخ عصر و هنجارهایش را در خود مندرج دارد. یکایک ابیاتش یا طنز است و یا تأمل و عبرت، و در مجموع قویترین تسویه‌حساب با مدّعیان کرامت‌فروش و قدرت‌طلبان ریاکاری که عمری خُرد خُرد خون دل از دستشان

خورده و اینجا یکجا از خجالتشان درآمده است.

د. طنزی که منِ مخاطبْ طنز بودن آن را احساس می‌کنم، اما به راستی نمی‌دانم تلخ است یا شیرین. به گمانم برخلاف ظاهر سادهٔ آن بسیار هم پیچیده است:

علم و فضلی که به چل سال دلم جمع آورد ترسم آن نرگس ترکانه به یغما ببرد

و قرینه‌اش: دیدی، دلا، که آخر پیری و زهد و علم... (۳۹۲/۲؛ در بحث قبلی از آن سخن رفت.) شما چه می‌گویید؟ این به یغما رفتن حاصل عمری زهد و علم و عمل، آیا آن چیزی است که یکجا و بی‌گفتگو بتوان گفت شیرین و دلخواه (به اعتبار روی آوردن به عشق و جمال) است یا تلخ و نامطلوب؟ یا میان این دو، یعنی امری پیچیده یا تراژیک به مفهوم مخمصه‌آمیز؟ من نمی‌توانم خودم را به این یا آن صورت گول بزنم، چون باید خود را جای خواجه و در محیط فرهنگی او گذارد و به این اندیشید که او با همهٔ وجود و در عین دردمندیی که در او سراغ داریم دربارهٔ حاصل یک عمر خواندن و ورزیدن علم دین سخن می‌گوید که یکجا به قمار عشق و وسوسه و جادوی جمال گذاشته می‌شود. خوب بنگریم که در بیت اول گفت: آن علم و فضل (متعارف) را «دل» او جمع آورده، و قضارا در بیت دوم هم تنها همان دل، دل دردکشیده، را طرف خطاب قرار داده است. پس مسأله بدین سادگی هم نباید باشد، مگر این‌که ما هم (حالا به هر انگیزه‌ای) بخواهیم «قصهٔ زهد دراز» او را کوتاه کنیم یا کوتاه جلوه دهیم. (نگاهی به کلّ غزل یا شرح آن بکنید تا ببینید که شاعر گرفتار چه بیم و تردیدی در این میانه است.)

در اینجا یادآوری می‌کنم بحث نورتروپ فرای را دربارهٔ طنز ساده و پیچیده، که در نوع دوم، خود خواننده باید لحن طنزی را تعیین کند: «تفاوت اساسی طنز پیچیده از طنز ساده در این است که طنزساده‌پرداز خود را جار می‌زند و طنزپیچیده‌پرداز فقط بیان می‌کند و می‌گذارد که خواننده، لحن طنزآمیز را خودش به آن بیفزاید.» (تحلیل نقد ۵۶) فرای سپس طنز دانیل دوفو را مثال می‌زند که اگر ما بیاییم و به کمک حروف و علایم نشان دهیم که به طنز وقوف داریم ظرافت کار او را ضایع کرده‌ایم. به گمانم مطلبی راهگشاست دربارهٔ این‌گونه طنز حافظ. اگرچه حافظ در مواردی که زیاد دیده‌ایم میان زهد و عشق یکدله است و بی‌گفتگو جانب عشق را می‌گیرد، لیکن این را نیز باید به‌یاد داشته باشیم که کسی چون او دست‌کم در برخی موارد بر سر دوراهی و در تنش میان این دو قطب بوده است. بد نیست برای بیشتر جاافتادن مطلب، مثالهایی از حماسهٔ عظیم ملی ایران بزنم. طنز فردوسی در حالت معمول چون اغلب طنزهای

سعدی، عبید و حافظ از نوع ساده یا آسان‌یاب است. مثلاً در واپسین لحظات پادشاهی ضحاک، آنگاه که فریدون بر او غلبه‌یافته، شاهد گفتگویی طنزآمیز میان ضحاک و پیشکارش، کندرو، هستیم. پیشکار در چند بیت به ضحاک، که خود را در باب پیروزی فریدون بر خودش به اصطلاح به آن راه می‌زند، پاسخهای طنزآمیز می‌دهد. (نک. شاهنامه ۱، ۷۲ـ۷۳ ب ۳۶۸ـ۴۰۱.) اما شاهنامه طنزهایی نیز دارد که می‌توان از شمار طنزهای پیچیده، یا به تعبیر این نگارنده طنزهای تاریخ و روزگاران نام نهاد، همچون بارگاهی که سردار نگونبخت یزدگرد، رستم فرخزاد، به صورت چادری بزرگ در نهایت جلال و تجمل در بیابان قادسیه آراسته است تا آنگاه که شعبهٔ مغیره، سردار تازیان به نمایندگی ایشان برای گفتگو با سران سپاه یزدگرد می‌آید به اصطلاح از او زهرچشم بگیرد، و در برابر، بی‌اعتنایی شعبه به آن و نشستن او بر روی خاک، و به‌طور کلّی سخنان ساده‌لوحانهٔ سردار نومید با اعراب باورمند و پاسخهایی که می‌شنود جملگی آفرینندهٔ طنزی شگفت‌انگیز است که به گفتهٔ فرای، خواننده خود می‌باید لحن لازم را بر طنز بیفزاید. (نک. شاهنامه ۹، ۳۲۱ـ ۳۲۸.) طنز غریب و سنگین و تلخ دیگر آنجاست که در چنین روزگار تیرگی و بخت‌برگشتگی، که خودی شاه خود را می‌کشد و جامه و پیرایه از پیکر او می‌رباید و پیکر را در آب آسیا می‌افگند، این راهبان مسیحی‌اند که بر یزدگرد زردشتی سوگواری می‌کنند و پیکرش را با اعزاز بر دخمه می‌نهند. (نک. همان ۳۶۳ـ۳۶۶.) فردوسی (یا گوینده و راوی) یک پارهٔ مهم از تاریخ این مرز و بوم را در دل این طنز تاریخی جای داده تا خواننده، چه اینسویی باشد و چه آنسویی، لحن را خود بر طنز بیفزاید؛ یعنی اگر هوادار و دریغاگوی شکوهِ بر باد رفتهٔ ساسانی باشد، لحنی که به طنز می‌دهد همدلانه است، ولی اگر جانبدار تازیان مسلمان باشد، آن لحن، لحن تسخَر و نیشخند. و این همان کاری است که باید مخاطب حافظ در باب این‌گونه طنزهای پیچیدهٔ او بکند.

یک دستهٔ مهم از طنزها طنز لفظ است که از طریق استعمال غیرمعهود یا نامتعارف کلمه یا کلمات پدید می‌آید، اعم از پارادوکسهای زبانی، ایهام، جناس، پس و پیشی‌ها یا کاست و فزودهای غیرعادی الفاظ، مسخ یا از شکل انداختن لفظ، قلب و نظایر اینها، که در بحثهای دقیق از طنز باید هرکدام به‌قدر کافی بررسی و برای آن ایراد مثال شود. مراد من عجالتاً تنها یکی از این مقولات یعنی پارادوکس است؛ ضمن این‌که نمی‌دانم با این لفظ فرنگی چه باید کرد، چون فرنگیان معمولاً paradox را معادل «شطح» به کار می‌برند، خواه عرفانی و خواه غیر آن، اما ما تا می‌آییم همان شطح را که

به هر حال در فرهنگ گذشتهٔ عرفانی ما وجود دارد معادل پارادوکس به کار ببریم عده‌ای می‌گویند: شطح به دلیل مصطلح بودن برای گونهٔ عرفانی آن برای گونهٔ غیرعرفانی مناسب نیست. پیشتر هم در این دفتر در این باره مشکل داشته‌ام. در هر حال، فعلاً به نوع عرفانی می‌گویم «شطح» و به معمولی‌اش «پارادوکس» (و امید که راه‌حلی برای آن یافته یا پذیرشی برای «شطح» حاصل شود.) باری، حافظ پارادوکس و تصاویر پارادوکسی را دوست و با آن الفت دارد، هرچند تصاویر پارادوکسی بعدها و در سبک هندی به بالاترین بسامد خود (به‌ویژه در بیدل) می‌رسد. از آنجاکه شطح، چنان‌که در جای خود گفته‌ام، از بنیادهای نگرش عرفانی است، عادت به پارادوکس را هم باید معلول رواج تصوّف و عرفان در شعر پارسی دانست، کما این‌که در شعر از حدود سدهٔ ششم فزونی می‌گیرد. در عصر حافظ هم در شعر معمول است ولی به‌نظر می‌رسد در حافظ بسامدی بالاتر دارد و چنین پیداست که یکی از اشتغالات ذهن او، چه در جِدّ و چه در طنز، بوده است. از آنجاکه دربارهٔ شطح یا پارادوکس عرفانی پیشتر بحث کرده‌ام (زیر عنوان «کسب جمعیت از زلف پریشان») اینجا موضوع سخنْ پارادوکسهای شاعرانه است، اگرچه به دلیلی که ذکر شد تفکیک این دو از یکدیگر، آن هم در شعری که تحت تأثیر عرفان است، ممکن نیست؛ به هر حال، عادت به پارادوکس از شعر عرفانی است که به نوع معمولی هم تسرّی می‌یابد (و مگر اصلاً تا این اواخر غزلی وجود داشته که بیش یا کم زیر تأثیر نگرش عرفانی نبوده باشد تا بتوان خط و مرزی میان محتوای عرفانی و غیرعرفانی کشید؟) بنابراین در مطلب حاضر هم به تفکیکی نسبی و غیردقیق در این مورد باید بسنده کرد.

حافظ با پارادوکس میان باد و چراغ، چند بیت دارد. باد اگرچه بر شعلهٔ بزرگ دامن می‌زند ولی شعلهٔ کوچک یا چراغ را خاموش می‌کند. پس چند بیت بر مبنای آن می‌سراید:

گر باد فتنه هردو جهان را به هم زند　　　ما و چراغ چشم و ره انتظار دوست

به بوی مژدهٔ وصل تو تا سحر، شب دوش
به راه باد نهادم چراغ روشن چشم

و در این بیت، پارادوکس مذکور را بیشتر پیش چشم قرار می‌دهد:

ز کوی یار می‌آید نسیم باد نوروزی　　　ازین باد ار مدد خواهی، چراغ دل برافروزی

و این در حقیقت همان کام طلبیدن از خلاف‌آمدِ عادت است، که خود نوعی تعریف از پارادوکس است.

در بیت زیر «نسیم» را، که در بیت اخیر به معنای بو و رایحه (و البته با ایهامی به «باد» ملایم) بود، در درجهٔ نخست به معنای باد می‌آورد یا بدل از باد قرار می‌دهد، درحالی‌که نسیم برای زلفْ در اصل به معنای بوی است. بنابراین «باد» را در لخت دوم به معنای خودش به کار می‌برد:

چراغ‌افروز چشم ما نسیم زلف خوبان است　　　مباد این جمع را، یارب، غم از باد پریشانی

در اینجا دو نکته گفتنی است: یکی این‌که با علم به این‌که چراغ یا شمع افروختن در رهگذار باد یا نسیم عقلاً کاری بیهوده است، حافظ از این همه سخن گفتن از آن چه مقصودی دارد؟ مگر خود او چند بار بر بیهودگی این کار تأکید ننهاده است؟ مثل (گذشته از خود ابیات مذکور):

هرکو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید　　　در رهگذار باد نگهبان لاله بود

چون شمع نکورویی بر رهگذر باد است　　　طرف هنری بربند از شمع نکورویی

بنابراین در مواردی که سخن از وصل دوست یا انتظار کشیدن برای اوست، آیا خودآگاه یا ناخودآگاه نومیدی از وصال یا لقای او را (که بارها به‌انحای مختلف در شعرش هست) به‌طور ضمنی بیان نمی‌کند؟ اگر چنین احتمالی را بدون توجه به وجود زمینه‌های آن در کلام او نادیده انگاریم، لابد باید قایل شویم به این‌که قصد او صرفاً صنعت‌سازی و پارادوکس‌آفرینی بوده است و بس. آیا این پذیرفتنی است؟ داوری با شما. اما اگر قصد او بیان همان نومیدی باشد، اینها خود از مصادیق طنز به کمک پارادوکس خواهد بود. نکتهٔ دوم: عادت خواجه به مضمون‌آفرینی، گاه با قدری زیاده‌روی همراه است. مرادم مضامینی دقیق یا غلیظ از این دست است، و نه غلبه یا چربش این یا آن موضوع و محتوی در شعر، که برای هر شاعری تا حدودی طبیعی است. در هر حال، این‌که برخی صاحبنظران ریشه‌های اصلی سبک هندی را در شعر حافظ می‌دانند ناظر به بسامد بالای مضامینی از این سنخ و به‌ویژه تکرار آنها یا پای‌فشاری بر آنها در شعر اوست، اگرچه جنبهٔ اخیر در این سبک به مرز معرکه‌گیری یا نفس‌گیری می‌رسد. خواجه با «باد» طنزهایی دیگر هم ساخته است:

بجز صبا و شمالم نمی‌شناسد کس　　　عزیز من، که بجز باد نیست همرازم

که خواه به اضافه بخوانیم (عزیزِ من) و خواه جدا (عزیز، من) در هردو حال، این‌که همراز کسی باد (که خود افشاگر و پراگنندهٔ راز است) باشد پیداست طنز است. اما در خوانش دوم، طنز و تهکم در «عزیز» نیز بر آن افزوده می‌شود.

همچنین به‌نظر می‌رسد در شعر خواجه شطح یا پارادوکس مهم و بزرگ برای جِد

یعنی بیان احوال و عوالم عرفانی گذارده شده (که نمونه‌هایش را در همان بحث یاد شده دربارهٔ شطح داده‌ام) ولی شطحها یا پارادوکسهای کوچک یا به تعبیری خرد و ریز برای طنزآفرینی و نیز صنعت‌سازی منظور گردیده است.

حافظ در میدان طنز هنری دیگر هم دارد، که گمان می‌کنم ختم بر او باشد، و آن به گمان انداختن مخاطب میان طنز و جد است، به گونه‌ای که ابیاتی متعدد دارد که به این هردو، هرکدام به وجهی و توجیهی، راه می‌دهد. به راستی نمی‌دانم که شاعر تا چه حد باید در زبان و در خود طنز چیره‌دست باشد تا بتواند ایهامی یا دقیقتر: ابهامی در کلّ بیت یا مصراع ایجاد کند؛ یک مثال بارز و مشهورش:

گر بدین فضل و کرم، نام کرامات بریم   شرممان باد ز پشمینهٔ آلودهٔ خویش

که دو ضلع معنایی دارد، هردو بر بنای «فضل و کرم» (قزوینی: هنر، که تفاوتی از این نظر نمی‌کند) که در ضلع اول به معنای حقیقی است و می‌توان آن را ضلع جِدّ دانست: پشمینهٔ آلوده از آنجا که آلودهٔ می (نشان عشق، و بر روی هم مثل خرقه و سجادهٔ رنگین، آمیزهٔ زهد و عشق) است چیزی خوب بلکه خوبترین چیز است، یعنی برترین فضل و کرم. پس ما (عاشقان صادق)، که از چنین موهبتی برخورداریم، باید عارمان بیاید که حتی اسم کرامات شیوخ کرامت‌فروش ریاکار را ببریم، چه رسد که دوره بیفتیم و دریوزهٔ کرامات از اینان کنیم. ضلع دیگر یا جنبهٔ طنزی بیت: «فضل و کرم» استعارهٔ تهکّمیه است یعنی رذالت و دنائت. پشمینهٔ آلوده هم همان «دلق آلودهٔ صوفی» است. کلّ معنی: ما (صوفیان مُرائی) باید از خودمان شرممان بیاید که با این فضل و کرمِ نداشته‌مان حتی نام شریف «کرامات» را ببریم، تا چه رسد که دعوی آن کنیم. این معنای طنزی را به لحن تمسخر و بیان محاوره‌ای می‌توان چنین نیز ادا کرد: ماشاءالله هزار ماشاءالله با این هنر و فضیلتتان ادعای کرامات هم می‌کنید؟ حال، آیا کسی هست که ادعا کند تاکنون هرگز میان این دو برداشت جدّ و طنز درنمانده یا دست‌کم تردیدی نکرده است؟ این نگارنده آن‌قدر شواهد مشابه از خواجه در خاطر دارد که شکی در این شگرد و هنر کلامی او نداشته باشد. (در مبحث بدیع، زیر عنوان «مشاطهٔ چالاک طبع» چند نمونه را از این میان در ذکر ایهامگرایی حافظ ارائه خواهد کرد.) عجالتاً دو مورد گویای دیگر را از همین دو برداشت متفاوت جدّ و طنز، آن هم به دلیل ملاحظه یا «اِن قُلت»ی که در مورد برداشت دوست گرانقدرم دارم و دقیقاً مرتبط با بحث است، نقل می‌کنم: استاد خرّمشاهی در شرح این بیت:

حسن مهرویان مجلس گرچه دل می‌برد و دین
بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود

می‌نویسند: با وجود این‌همه زیبایی و دلبری مهرویان، ما ساده‌لوحانه در گوشه‌ای به بحث اخلاق مشغول بودیم. (حافظنامه ۷۵۱، به تلخیص) این معنای ایشان به جای خود درست و دلنشین است. اما این فقط رویهٔ طنزی آن است. رویهٔ دیگر، جنبهٔ جدی بیت است، یعنی تأکید بر اخلاق صاحبان حسن، زیرا به‌نظر حافظ (همچون سعدی) زیبایی ظاهر بدون نیکی خوی در حکم صورت عاری از معنی است. چند بار در اشعار او بر ضرورت آمیختگی حسن و اخلاق تأکید شده است: حسن خلقی ز خدا می‌طلبم حسن ترا... (۲۲۰/۷؛ قزوینی: خوی ترا) و دیگر مواردی که خرّمشاهی به خوبی می‌داند. در همان بیت «لطف طبع» نیز نقشی در خصوص همین ضلع جدّی بیت ایفا می‌کند. مورد دیگر این بیت است:

فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید   دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد

می‌نویسند: «در تصریح به قبول کرامات راستین می‌گوید [...]» (حافظ حافظهٔ ماست ۲۰۱) این را هم قبول دارم، امّا این باز یک رویهٔ بیت است، لیکن این بار به عکس، رویهٔ جد را گفته‌اند، درحالی‌که به گمان بنده رویهٔ طنز هم دارد و آن این‌که: فیض روح‌القدس ارزانی هر «دیگرانی» نمی‌شود که این طبیبان مدعی یا راه‌نشین دعوی شفا دادن خلق دارند، یا به قول نظامی:

سفرهٔ انجیر شدی صفروار   گر همه مرغی بُدی انجیرخوار

اگر مراد خرّمشاهی از کرامت راستینْ معنای مصطلح یعنی کارهایی نشدنی است که برای اولیا و اهل کرامات شدنی می‌شود، بنده قدری بعید می‌داند حافظ به آن باورمند بوده باشد. به دیگر سخن گمان نمی‌کنم حافظ به کراماتی که مثلاً سعدی تنها یک مورد از آن را در مورد سجاده بر آب گستردن پیری از فاریاب نقل کرده (بوستان ۱۰۹) معتقد بوده باشد. در هر حال به‌نظر این کمترین، اوج ایهام یا ابهام در غزل پارسی همین ابیات دورویه یا دوضلعی است.

حافظ از انواع شوخ‌طبعی، هزل و هجو و هرگونه زشتگویی و دشنام را ندارد. حتی بعضی قطعات، مثل قطعه‌ای دربارهٔ امیر تیمور و معلول یا به قول گوینده «نیم‌تن» بودن او، و یا قطعه‌ای در ذم مقامات عصر که در آخر از «مفعول مَن اَراد» که «فعال ما یُرید» شده سخن رفته (قطعهٔ ۱۷) از جهاتی چون اقلیت کامل نسخ و منافات با روحیات و یا سبک او به کلّی مشکوک‌اند. این در حالی است که برخی از بزرگترین

عارفان ما نیز هجو و هزل و لاغ و زشتگویی داشته‌اند. برای نمونه، سنایی در مثنوی «کارنامهٔ بلخ» (مثنویهای حکیم سنایی ۱۵۶ـ۱۵۹) یا مولانا، که هزل را به غزل می‌کشاند (اگرچه مایهٔ طنز هم در غزلیات او قوی است.) سنایی دربارهٔ هزل خود می‌گوید:

هزل من هزل نیست، تعلیم است　　　بیت من بیت نیست، اقلیم است

(حدیقه ۲۹۰)

امّا حافظ این «تعلیم» را هم دوست نمی‌دارد.

برخی شاعران عصر حافظ، طنز را گویی از ناسزاگویی بازنشناخته‌اند. در برابر خواجه و بیت او: عیب رندان مکن، ای زاهد پاکیزه‌سرشت... ناصر بخارایی می‌گوید:

عیب رندان مکن، ای گبر مسلمان‌صورت　　　منکر ما مشو، ای فاسق زاهدمانند

ظاهراً گمان می‌کرده هرچه درجهٔ دَقّ و طعن را بالاتر بگیرد کلامش ارزشمندتر می‌شود، و حال آن‌که طنز و تهکم در پاکیزه‌سرشت، پاکدامن و نظایر آنها بسی گزنده‌تر و نیرومندتر از هر ناسزایی است. گفتنی است اِسنادی چون «دجّال‌کیش ملحدشکل» (۲۳۷/۶) در کلام حافظ حکم استثنا دارد.

دربارهٔ ارتباط طنز، از جمله طنز حافظ، با تابوها و محرّمات سخنانی گفته شده است. استاد شفیعی کدکنی بر آن‌اند که: «طنزی که در آن تجاوز به یکی از تابوهای اجتماعی نشده باشد نمی‌تواند طنز جاودانه و فراگیری تلقی شود. در جوهر همهٔ طنزهای عالم، نوعی تجاوز به یک یا مجموعه‌ای از تابوها نهفته است، و به همین دلیل هم موفقترین و ظریفترین و معجزآساترین طنز از آنِ حافظ است، که با اسلوب ویژهٔ خویش یعنی "تصویر هنریِ اجتماع نقیضین" به تمامی تابوهای عصر و تابوهای همیشگی تاریخ هجوم می‌آورد [...]» (قلندریه در تاریخ ۴۲۴) من عادت کرده‌ام که هرچه ایشان بگویند چشم‌بسته بپذیرم چون می‌دانم بر چه پشتوانهٔ بزرگی از مطالعات و تأملات متکی است و «راه به جایی دارد». این نظر ایشان هم از این قاعده بیرون نیست و در کل درست است. اما یک دو ملاحظه دربارهٔ آن دارم: یکی این‌که تجاوز به تابوهای اجتماعی را شرط لازم فراگیر و جاودانه شدن طنز دانسته‌اند. آیا بهتر نیست این جنبه را تنها ـ یا بیشتر ـ در مورد طنز در شعر پارسی صادق بدانیم؟ زیرا خود ایشان خوب می‌دانند که در عالم رُمان، نمایش، و فیلم یعنی شکلها و قوالب جهانی، آثاری بزرگ و ماندگار در عوالم طنز نیز هست که حوزه‌هایی بس فراتر از تابوهای اجتماعی و حتی قومی را در بر می‌گیرند و گاه کلّ تفکرات بشری یا فرایند و دستاوردهای تمدنی، تاریخی، فکری و فلسفی را دست‌کم در سطح نیمی از جهان

(به‌ویژه غرب) به نقد می‌کشند. مگر این‌که منظور ایشان از تابو توسّعاً شامل هرگونه کژراهی و کژبینی و کاستی و نارسایی باشد. دیگر این‌که هجوم حافظ به «تابوهای همیشگی تاریخ» را درنیافتم، و ای کاش نمونه‌هایی را برای آگاهی امثال این بنده به دست می‌دادند؛ به‌ویژه که من ساحت علمی و اندیشگی شفیعی را فراتر از حدود پاره‌ای مبالغات و مطلق‌گراییهای رایج دربارهٔ خواجه می‌دانم. چشمداشت من از ایشان همان دقیق و مستدل سخن گفتن همیشگی است، و اگر ایشان آن را برنیاورند چه کسی را یارای آن است؟

باری، شکی نیست که در مرکز طنزهای حافظ گرایشی به تکرار و تأکید، یا تکرار برای تأکید، درباب زاهد و صوفی (که در جای خود گفتم چه بسا اینهمانی می‌یابند و یا از یک قماش می‌شوند) وجود دارد، اگرچه در غزل سدهٔ هشتم هم مبنای طنزآفرینی معمولاً همین است. اما اگر یادتان باشد شواهد متعدد از غزل این سده، به‌ویژه روزگار خواجه، دادم که نشان می‌داد موضع غزلسرایان این سده درباب زاهد و صوفی چه‌قدر گوناگون و آشفته، میان تشنیع و تقدیس است، گو این‌که شاید بتوان این را از دیدگاهی متفاوت دید، یعنی بتوان آن را حمل بر نگرشی واقعی‌تر یا کمتر افراطی و بیان معایب و محاسن این دو قشر اجتماعی، هردو، کرد؛ لیکن آنجاکه پای ثبات عقیده به میان می‌آید حافظ را بیشتر برخوردار از آن می‌بینیم. به‌ویژه که برخی شاعران معاصر حافظ چون عماد فقیه و کمال خجندی از خانقاهداران و در حقیقت طرف حساب یا معاند او بوده‌اند. آنگاه شاید دیگر از این موضوع که طنز حافظ دربارهٔ این دو رَسته یا نهادهای مربوط به آنها غلبهٔ کمّی و کیفی بر همزمانان او دارد تعجبی نخواهیم کرد. وانگهی، امثال عماد و کمال و نیز عرفایی چون مغربی و نعمت‌الله چگونه ممکن بود به سائقه و سابقهٔ همفکری و همسنخی با صوفیان در قبال برخی خصوصیات آنان (پیشگفته) واکنشی به طنز همچون حافظ نشان دهند؟ در هر حال، در خصوص شخصی و شخصیتی فرزانه و حساس، مبارزه جز در میدانی گرم و جنگی مغلوبه ممکن نخواهد بود. درباب آنچه می‌توان تعبیر به قدری بهره‌گیری بیش از حد خواجه از این دو منبع ذخّار مضمونی یا به اصطلاحْ، زیادتر کردن دیگ‌افزار و توابل یا چاشنی در شعر او کرد نیز پیشتر به‌قدر کافی سخن گفته‌ام.

مطلب دیگر این‌که برخی نقیضه‌سازان (پارودی‌پردازان) همچون بسحق اطعمهٔ شیرازی (ﻓ پس از ۸۱۹) که اشعاری به طنز دربارهٔ خوراکیها گفته و دیگران بیش از هر شاعری از حافظ استقبال کرده‌اند، به گمان این نگارنده به دلیل جنبهٔ طنزیِ نیرومند

اشعار خواجه است، همچنان‌که استقبال آنان از غزلیات سعدی به دلیل عکس آن بسیار کمتر بوده است. (در مورد بسحق و نقیضه‌هایش، نک. دیوان مولانا بسحق حلاج شیرازی مشهور به شیخ اطعمه یا: معین، حافظ شیرین‌سخن ۳۴۲ـ۳۴۹.)

سرانجام، با این‌همه روح و جوهر طنز و طیبت و این چندی و چونی آن در شعر او، ممکن است در مخاطب او این تصور پدید آید که صاحب چنین اشعاری بی‌میل نیست جِدّ جهان را به شوخی گیرد، و به عکس، شوخی و طنز برایش در جهان امری کاملاً جدی است.

۱۱

زبان تخاطب میان عاشق و معشوق از دولت سر تصوّف و عرفان، آن دوری میان زبان عبد و معبود را، که در بین اهل زهد و شرع معمول بود، آنچنان به حالت خودمانی و نزدیک و بی‌تکلف بدل کرد که ناآشنایان با این عوالم وقتی در اشعار به گفتگوی دو طرف برمی‌خورند باور نمی‌کنند که این همان عبد عبید و آن همان معبود معهود باشد، و شاید شعر را همان شعر عاشقانهٔ معمولی بینگارند. در غزل عرفانی گاهی هردو طرف نسبت به هم‌گستاخ‌اند، و گاهی تنها یک طرف در قبال آن دیگر. «گستاخ» را به هردو معنای خود (مطابق شعر قدیم) به کار می‌برم: یکی همان جسور و بی‌پروا، و دیگر خودمانی، راحت و صمیمی. معنای اخیر هم، هرچند نه به اندازهٔ اولی، ولی گهگاه خواسته می‌شد، چنان‌که اَبَر زبان‌آموز ما گفت:

بدو گفت ضحاک: چندین منال   که مهمان گستاخ بهتر به فال
(شاهنامه، ۱، ۷۳)

باری، دو سوی عشق، گاه به دلیل گستاخی به یکدیگر نسبتهایی می‌دهند که دست‌کم برای اهل زهد و علم دین باورپذیر نیست، مثل «هرجایی» در بیت حافظ :... رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی (۴۸۴/۶) که اگرچه معنای دوم یا ایهامی‌اش «حاضر و ناظر در همه‌جا»ست، لیکن متشرّعان معمولاً چنین اسنادی را حتی به طریق ایهام، ترک ادب و گاه کفرگویی می‌دانند، چنان‌که خواجه ظاهراً این رُویهٔ منفی واژه را نیز همچون همیشه در لجاج با این قشر درکار آورده است. سعدی در غزلی کاملاً عارفانه، قضارا در خطاب به همان شاهد اعظم «هرجایی» با چنین لحن گستاخی

سخن می‌گوید و از او می‌خواهد کبر (در حقیقت: کبریا) را کنار بگذارد:

کبر یکسو نه، اگر شاهد درویشانی — دیو خوش‌طبع به از حور گره‌پیشانی
(غ ۶۱۴)

دو طرف بارها در چنین غزلیاتی یکدیگر را «بی‌شرم» و نظایر آن می‌خوانند. مولانا در غزلی، این بار از زبان حضرت حق خطاب به بنده، می‌گوید:

ای آنکه ترا ما ز همه کون گزیده — بگذاشته ما را تو و در خود نگریده
تو شرم نداری که ترا آینه ماییم؟ — تو آینهٔ ناقص کژشکل خریده؟
(کلیات ۵، ۱۲۹ غ ۲۳۳۲)

که اگرچه حق فعال مایشاء و مایُرید است ولی بنای غزل عرفانی بر لحن مهربان و صمیمی است و صفاتی از حق از قبیل جبار، منتقم، قاصم و غیره در چنین شعری اساساً کمتر موضوعیت می‌یابد، چنان‌که در بیان عظمت و اقتدار او در نهایت به صفاتی در حدود همین عظمت، اقتدار، جلال و برابرهای اینها بسنده می‌شود. حتی «مُهَیمِن» را، با آن‌که از برترین صفات جلالی است، به نسبتْ مناسبتر از صفات پیشگفته یافته‌اند، و این اقتضای روح لطیف غزل است که کمتر با شدّت و قسوت سازگار است. پس در نوعی تقسیم‌بندی عرفی یا بر طبق قانونی نانوشته، کاربرد برخی صفات و توصیفات عملاً در غزل عارفانه مستبعد است، درحالی‌که در شعر صرفاً دینی نه. در غزل پارسی، که بنای آن بر همسنخی و همسخنی شاعرانه است، هرگونه قهر و جنگی هم روی در لطف و صلح دارد و به آن می توان چنان عاشق بود که بر لطف. وانگهی، وقتی یک زبان واحد بیشتر در اختیار شاعر نیست، در بیان عشق عارفانه چه از دست او ساخته است جز این‌که تمامی روابط و وقایع عاشقانه را به زبان راز و نیاز، قهر و آشتی، جنگ و صلح، معاتبه و متابعه و به‌طور کلّی زبان تمایلات و تمنیات و وساوس بشری بیان کند؟ زبان، زبان تصوّرات و تعیّنات انسانی است. پس اگر شاعر فرضاً چنین مضمونی را هم خطاب به محبوب محبّان عارف گفت (ببینید، نمی‌گوییم این حتماً خطاب به محبوب آسمانی است بلکه می‌گوییم حتی اگر در خطاب به او چنین بگوید):

لب از ترشح می پاک کن برای خدا — که خاطرم به هزاران گنه موسوِس شد

با آن‌که در اوج عوالم حس و لمس و دارای نهایت درجهٔ عینیت و تعیّن در عشق و خواهش نفس بشری، و در یک کلام: جنسی‌ترین است، به هیچ روی نباید شگفت‌زده شد. ممکن است بگویید: اینجا گفته است «برای خدا»، پس نمی‌تواند

خطاب به معشوق عرفانی باشد. اما اشتباه است زیرا، و قضارا، در شعر عارفانه اگر هم تظلّمی از دست «او» باشد (که بی‌شمار است) استغاثه نیز به «او»ست. به‌عنوان نمونه‌ای روشن، از همان غزل عارفانهٔ سعدی، که مطلع آن نقل شد، بیتی به اصطلاح «آدم گول‌زن» نقل می‌کنم (گو این‌که این شیوه نه برای فریب بلکه بر بنای فکر و فلسفهٔ خاص خود است، از جمله همین که هرگونه التجا و حتی انصرافی از حق جز به حق نیست و شاهد کار او نیز تنها خود اوست):

مردم از ترس خدا سجدهٔ رویت نکنند　　　بامدادت که ببینند، و من از حیرانی

(دربارهٔ این شیوه، نک. ح ۶۲/۴.)

آنچه گفتیم کلیت زبان عاشق و معشوق در خطاب به همدیگر است و همهٔ غزلسرایان ما از عارف و عرفانگرا در آن اشتراک دارند. اما در خصوص زبان معشوق به عاشق، شاهد تفاوتی آشکار میان غزل حافظ و سعدی هستیم؛ تفاوتی که زاده تفاوت کلی در شیوهٔ غزلسرایی این دو (قطع نظر از اشتراکاتی متعدد، که بیان کرده‌ام) است. پیشتر بگویم: آنچه می‌بینید بر مبنای نسبیت است و بسامدگیری کلّی این نگارنده از غزل این دو. پس به دنبال حکم صددرصدی نباشیم (مثل هرچیز دیگر در عالم ذوقی شعر). در یک بیان کلی، معشوق حافظ ختم شوخی، طنز و نکته‌گویی است، این را می‌دانیم. گفتگوی رودررو میان او و شاعر هم نسبتاً زیاد است. فرق و فاصله نیز آن‌قدر نیست که عاشق دم فروبندد. شاعر و او گاهی با هم یکی به دو می‌کنند، طنز و بذله به یکدیگر می‌پرانند، ولی دست بالا را همیشه معشوق دارد و حرف آخر را هم او می‌زند. این هم طبیعی است، طبیعی هر عشق راستین به‌ویژه عرفانی، و نه عشقهای قالبی و قلابی عصر قصیده و تغزلات آن روزگار، که چه بسا دست برتر را عاشق دارد (عاشق که چه عرض کنم، شاعر غلامباره یا کنیزباز. پس تکلیف روشن است: زبان حال شاعر هم اغلب در مخاطبه با چنین معاشیقی این است: سر زلف تو نباشد، سر زلف دگری.) این در حالی است که محبوب غزل سعدی اساساً کمتر می‌افتد که مخاطبهٔ مستقیم و رودررو با عاشق داشته باشد، پس باز بدیهی است که میزان طنزگویی او کمتر از آنِ حافظ باشد. از آن موارد اندکِ گفتگو میان معشوق و سعدی هم کمتر طنزی زاده می‌شود بلکه معشوق به‌ندرت در پاسخ عاشق خنده‌ای یا گواژه‌ای می‌زند. معمولاً هم مضمون سخنش این است: من بسی برتر از آنم که موجودی چون تو دِماغ بیهده برای وصل من بپزد. (در غزل شیخ معمولاً حدّ عاشق نیست که خیال حوصلهٔ بحر بپزد.) بنابراین، سخن یا پاسخ دلدار سعدی بیشتر

جدّ است تا طنز، یعنی طبیعت غالب غزل سعدی، چنان‌که گفته‌ام؛ چیزی چون:

گفتم: ای بوستان روحانی   دیدن میوه چون گَزیدن نیست
گفت: سعدی، خیال خیره مبند   سیب سیمین برای چیدن نیست
(غ ۱۲۴)

اگر کسی این سخن معشوق سعدی را طنز بداند نمی‌توان با او درآویخت، اما به گمان من جدّ است. حتی می توان گفت سخن عاشق را بیشتر می توان حمل بر طنز کرد تا آنِ معشوق را. گاهی هم سخن گفتن معشوق در ضمن یک گفتگوی واقعی و دوسویه نیست بلکه بازتاب فکر و خیال شاعر است:

گفتی: ز خاک بیشترند اهل عشق من   از خاک بیشتر نه، که از خاک کمتریم
(غ ۴۳۷)

(اگرچه از ابیاتی است به قول خرّمشاهی عزیز «دیوان‌شکن».) قضارا اینجا اگر هم طنزی در کار باشد در کلام عاشق است، نه معشوق.

معشوق، اگر عرفانی باشد، علی‌الاصول یکی بیش نیست، لیکن تصوّرات عاشق شاعر دربارهٔ او و تصویری که از او می‌سازد بازگویی از اندیشه و خواست و پسند خود اوست. تفاوت سعدی و حافظ هم در همین‌جاست: چکیدهٔ غزل سعدی خاکساری و هیچ‌بودگی و هیچکارگی عاشق در برابر معشوق است، چنان‌که خود گفت: از خاک کمتریم. نمی‌گویم و نمی توان گفت حافظ خاکساری و اخلاص ندارد، امّا این جنبه، با آن‌که در حافظ در اشکال گوناگون آن کم نیست، آن فراگیری را که در غزل سعدی هست ندارد. امّا دلدار سعدی اغلب با چنان هیمنه و هیبتی تصویر می‌شود که دلداده در برابر او حتی یارای نگریستن بر او را ندارد و تنها می‌تواند «دزدیده» در شمایل خوب او بنگرد:

بیایمت که ببینم، کدام زَهره و یارا؟   روم که بی‌تو نشینم، کدام صبر و جلادت؟
(غ ۳۳)

و با چنین عظمتی که حتی سوگند خوردن «به جان» او ترک ادب است:

قسم به جان تو گفتن طریق عزّت نیست   به خاکپای تو، وان هم عظیم سوگند است...
(غ ۶۰)

آیا چنین معشوقی شوخی‌بردار یا طنزپذیر است؟ پس عجبی نیست اگر کمتر سخنی از او شنیده شود. اغلب خاموش است و این زیبایی و تناسب‌اندامها و بالای اوست که با شاعر حرف می‌زند:

متناسب‌اند و موزون، حرکات دلفریبت　　　متوجه است با ما سخنان بی‌حسیبت
(غ ۲۹)

که من آن «سخنان بی‌حسیب» را نه سخن زبان بلکه این می‌فهمم که اعضای متناسب یار است که با عاشق به اصطلاح «حرف می‌زند» چراکه اساساً محبوب سعدی حرّاف (به هردو معنی) نیست تا زیاد بلکه «بی‌حساب» سخن بگوید. آری، این محبوب، حیرت در حیرت است؛ پس طنز و بذله‌اش کجاست؟ یا یارای رویارویی و لغز و نکته فروختن به او در چه کس؟ این بازگشتگاه همهٔ اوصاف و توصیفات معشوق و ساحت «تنزیهی» او از عالم و آدم است. اما این‌همه قضیه نیست، چون سعدی در لابلای «تنزیه» از شگرد ویژه‌اش یعنی «تنزیل» نیز به‌طور متناوب در غزلی واحد بهره می‌گیرد و گاه حتی او را به واژه‌هایی چون آدم، انسان، بشر، جگرگوشه و... می‌خواند، یعنی آمیزه‌ای پارادوکسی. (امیدوارم یادتان نرفته باشد بحث من، که برای نخستین بار در سعدی در غزل و به‌طور کوتاه در دفتر حاضر بیان شد.)

و اما در حافظ بارها گفتگو یا اختلاط طنزآمیز میان دو سو دیده‌ایم، از موضعی البته نه برابر ولی نه با فاصله‌ای آنچنانی. نمونه‌اش سؤال و جواب‌ها یا «گفتم - گفت»ها (که سعدی ندارد) و نیز:

گفتم: ای جان و جهان، دفتر گل عیبی نیست　　　که شود فصل بهار از می ناب آلوده
گفت: حافظ، لغز و نکته به یاران مفروش　　　آه ازین لطفِ به انواع عتاب آلوده

و این یعنی سنگ روی یخ کردن طرف.

چو نقطه گفتمش: اندر میان دایره آی　　　به خنده گفت که: ای حافظ، این چه پرگاری؟

که معادل آن به تعبیر عامیانه این است: کور خوانده‌ای، و... خودتی.

ز دست جور تو گفتم ز شهر خواهم رفت　　　به خنده گفت که: حافظ، برو، که پای تو بست؟
گفت: خود دادی به ما دل، حافظا　　　ما محصل بر کسی نگماشتیم

و این دو بیت هم از سویی بیانگر سطوت و استیلای ناگزیر عشق است، و هم به اصطلاح کنفت کردن مخاطبی که اندکی هوای چموشی به سرش زده و در مورد بیت اخیر، به خیال منّت گذاردن بر سر دلدار افتاده و گفته است: گلبن حسنت نه خود شد دلفروز... و:... جانب حرمت فرونگذاشتیم. ملاحظه می‌کنید که جواب «های» «هوی» است، و حال آن‌که سعدی معمولاً هایی به یار نمی‌گوید تا هویی بشنود. می‌بینید که غزل این دو در همین زمینه از دو سرشت متفاوت است. باز هم می‌گویم: فرق ماهوی میان معشوق این دو نیست، زیرا هردو به گفتهٔ سعدی «در عظمت ماورای فکرت دانا»

هستند. درست‌تر آن است که بگوییم: هریک از دو شاعر در توصیف معشوق از یک عنصر شکلیِ خاص بیشتر از دیگری سود می‌جوید: حافظ از دیالوگ بیش از سعدی بهره می‌گیرد و سعدی از همان آمیزهٔ تنزیل و تنزیه، که این نیز در حافظ هست، ولی کمتر. هدف هردو هم در مآل یکی است: تجسّم آدمواره از سوی دیگر عشق و تبدیل او از معبود به معشوق، و این هدفی است که شعر عرفانی از آغاز گزیری از آن نداشت و امری فراگیر است؛ اما غرض ما بیان تفاوتها یا نسبیتهاست، چیزی که قطعاً به ما، هم در شناخت اندیشه‌ها کمک می‌کند و هم در تشخیص شیوه‌ها و شگردهای بیانی و به‌طور کلّی مکتب و سبک. اما شاید بپرسید: آیا جمع میان تنزیل و تنزیه در غزل سعدی، یا مشابه آن یعنی جمع میان تعظیم معشوق و دیالوگهای خودمانی و از موضع تقریباً برابر میان دو طرف در حافظ، تناقضی ایجاد نمی‌کند؟ پرسشی بی‌اندازه مهم و به همین‌سان موجب اختلاف دید و داوری در این باب است. این نگارنده پاسخ می‌دهد: نه، به هیچ روی، زیرا در این مورد نیز داوری در چهارچوب محتوایی خواهد بود، و از نظر محتوی، بازگشت هردو شکل متفاوت به تنزیه است، یعنی چیزی که بنلاد هرگونه اندیشه و نگرش عرفانی و طبعاً شعر عارفانه است. اگر دقت کرده باشیم هیچ، بی‌استثنا هیچ، شعر عارفانه‌ای وجود ندارد که پایان آن با تنزیل باشد بلکه پایانهٔ شعر به اشکال مختلف به تنزیه و تعظیم عشق یا معشوق و یا آنچه مربوط و متعلق به اوست بازمی‌گردد، مگر این‌که شعرْ حقیقتاً عرفانی یا شاعر کاردان نبوده باشد. به هر حال، سخن آخر یا خستویی به بزرگی و برتری معشوق است، یا معشوق به شاعر امید وصل یا رفع غصه و دغدغهٔ خاطر می‌دهد، و یا اگر سخن بر سر گزینش عشق یا دیگر طرق باشد، به سود عشق خاتمه می‌یابد. پس دیگر جای کدام تناقض باقی می‌ماند؟ این نیز ناگفته پیداست که باورمندی شاعر به این عوالم، مهمترین شرط است، وگرنه موضوع از اصل منتفی خواهد بود. عناصر شکلی، هرچه باشند، در این داوری محتوایی و فرجامین جایی نخواهند داشت.

۱۲

می‌دانیم که عناصر و اجزای زبان، اعم از واجها و هجاها و کلمات، گاهی همدیگر را به‌یاد می‌آورند یا تداعی می‌کنند. در اینجا بحثی کوتاه دربارهٔ انواع تداعیها در شعر، تفاوتهای برخی شاعران از جهت تداعی، و آنگاه اشاره‌ای به آنچه حادثهٔ زبانی در

سخن شاعرانی خاص خوانده می‌شود خواهیم داشت؛ بحثی که می‌توانست فراتر و فراخ‌تر از این باشد، اگر مجالی بیش بود. به هر حال، موضوعی است بسیار مهم ولی به همین نسبت کم‌کاویده.

از نظر علم روانشناسی، تداعیها یا آوایی‌اند vocal association و یا معنایی semantic association. نمونه‌ای از تداعیهای آوایی، مبتنی بر قافیه‌سازی rhyming است، که طبعاً دستمایهٔ بسیاری از شُعراست. گاهی چنین قافیه‌سازی‌هایی که بر پایهٔ همسانیهای آوایی قرار دارد لزوما در بر گیرندهٔ معنای خاصی نیست. در این باره اصطلاحی هست به نام clang association (عجالتاً بدون برابر پارسی)؛ مثلاً واژهٔ «پلنگ» ممکن است به گونه‌ای خودبخودی واژه‌هایی چون نهنگ، درنگ، قشنگ، ملنگ، دبنگ را به ذهن آورد. بدیهی است که استعمال این‌گونه قافیه‌سازی‌ها برای بسیاری از متشاعران بیکار بیدرد (که معمولاً هم در همین حد باقی می‌مانند) وسوسه‌انگیز است. (این نگارنده صورتهایی ـ شاید قدری معتدلترـ را از آن در سخن برخی سرایندگان سدهٔ هشتم از جمله خواجو سراغ دارد.) نمونه‌ای دیگر از تداعیهای آوایی به صورت تکرار واج یا حرف یا هجایی خاص (بیشتر در آغاز کلمات) هست که به آن واج‌آرایی (در بدیع سنتی: توزیع) یا هجاآرایی (alliteration) گفته می‌شود و بخشی از سلاست کلام و شعر (verbal fluency) را پدید می‌آورد و بدان هماهنگی و آرایشی نیز می‌بخشد. این نوع تداعی در حافظ بی‌شمار است و همگان از آنها خبر دارند. گاهی یک جنبه از این واج یا هجاآرایی می‌تواند معنایی را نیز به ذهن متبادر کند، و این همان است که در بدیع موسوم به صدامعنایی onomatopoeia است، که مثال مشهورش (که بس هنرمندانه هم هست، افادهٔ معنی و تصویر بلبل از طریق صوت است در: سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند؟ ... که سرو، چمن، گل و سمن در حقیقت یک بلبل کم دارد که آن را صوت بر کلام می‌افزاید. یا:

زلف دل‌دزدش صبا را بند بر گردن نهاد

با هواخواهان رهرو حیلت هندو ببین

که تکرار واج «ه» (و نیز «ح») در ارتباط با صبا صوت وزش یا هیاهو و همهمهٔ باد صبا را تداعی می‌کند.

گاهی نیز در همین گونه تداعی، واجها یا هجاها می‌تواند بار تصویری و بصری به کتابت کلام بدهد، که من آن را «شکل‌انگیزی حروف» می‌خوانم و کلاً از مقولهٔ زیباآفرینی با خط یا صوت است، مثل: ... به هواداری آن عارض و قامت برخاست، که

شکل ظاهری و نیز تکرار هجای بالارونده «آ» می‌تواند قامت بلند یار را نیز پیش چشم یا به ذهن آورد.

و اما تداعیهای معنایی بر پایهٔ استفادهٔ شاعر از معانی، ایده‌ها و مفاهیم ذهنی و انتزاعی است، که شعر حافظ هم مثل دیگران آگنده از آن است، لیکن نکته این است که این نوع تداعی، لزوماً متضمّن به‌یاد آوردن ایده یا معنای بخصوصی نیست. در بسیاری از اشعار، «فضا و تصویر»ی از سوی شاعر در پیش چشم خواننده مجسم می‌شود، که به‌ویژه در کلام نظامی و خاقانی فراوان است (که از نظر روانشناسی فیزیولوژیک، یکچنین دامنهٔ حسّیِ دیداریِ گسترده‌ای بیانگر فعالیت قسمت عمده‌ای از بخش پسین مغز شاعر است.) این جنبه از شعر اینان بدان غنای بصری کم‌نظیری بخشیده است. در حافظ هم وجود دارد، اگرچه نه بدان حد. این خصیصه در شعر او بیشتر در تصویر و تجسیم چهره و اندام یار، باغ و گلشن و فضاهایی از این دست مشهود است.

و اما در تداعیهای معنایی، گاهی رشتهٔ تداعیها ممکن است برحسب موردْ سست شود (loosening) یا دوچار گسیختگی گردد. در حالت اخیر چیزی به‌نام پرش یا جهش فکر flight of idea روی می‌دهد. این جنبه ممکن است در حالت سرخوشی و هیجان و بالا آمدن خُلق، که ریتم فکر تند می‌شود، روی دهد. بخشی مهم از غزلیات مولانا از همین‌گونه است. حال می‌توان تفاوتهای عمدهٔ سعدی و حافظ را با مولانا بر همین مبنا تبیین و تحلیل کرد. دشواریهایی که ما چه بسا در درک پیوند معناییِ برخی اجزای یک غزل مولانا داریم از همین مقوله است. اما نکتهٔ مهم این است که در مورد او کار به آنجا که گسیختگی کامل loss of association خوانده می‌شود نمی‌کشد، چه اگر بکشد به پرت و پلاگویی تعبیر می‌شود. (با بهره گیری از: *Comprehensive Textbook of Psychiatry,* chapter 7: Diagnosis in Psychiatry با تلخیص و تطبیق با شعر پارسی)

تداعیهای سعدی و حافظ، یعنی آنچه در چهارچوب سه نوع یاد شده گفتیم، معمولاً از گونهٔ محتاطانه است، بدین‌سان که نوع شنیداری آن در درون شباهتهای واجی، و نوع معنایی‌اش بیشتر در حول و حوش کلمات همریشه و همخانواده است، یا به تعبیر دیگر، این تداعیها را بیشتر باید میان مناسبات خانوادگی کلمات و واژه‌ها جستجو کرد، و حال آنکه تداعیهای مولانا (البته در همان سنخ پیشگفته از غزلهای او، و نه در غزلهای معمولی وی، که بیشتر با نُرم غزل یعنی با امثال سنایی، عطار، سعدی و حافظ اشتراک دارد) از نوع پرشی و پروازی flighting است. گاه از ایده‌ای به

ایدهٔ دیگر می‌جهد، که ارتباطشان با منطق عادی درک نمی‌شود، یا اگر هم بشود از طریق تجزیه و تحلیل‌های ذهنی و روانی خواهد بود. این جنبه ممکن است مربوط به ویژگی دوقطبی bypolarity او بوده باشد، که در یکی از مباحث گذشته، و تنها به طریق احتمال، مطرح شد.

اکنون به نمونه‌هایی از این‌گونه تداعیها در غزل مولانا بنگریم. قصدم ارائهٔ نمونه‌هایی نوعی از همین دسته غزلهای اوست، و نه گزینش حادترین و غریب‌ترین تداعیها. بنگرید که اجزا و عناصر این اشعار، مطابق تداعیهای آزاد و جهش و پرش فکر، چگونه از شرق و غرب فکر یا به اصطلاح عامه از «اشرق و مشرق» ذهن و ضمیر برمی‌خیزند و در عرصهٔ شعر با هم ائتلاف می‌کنند، ائتلافی پاک و بی‌غل و غش و در عین حال آگاهانه و هدفمند. می‌خواهم بگویم اینجا نیز پارادوکس سرشتی و بنیادین نگرش عرفانی (که در این دفتر به‌قدر کافی از آن حرف زده‌ام) خود را به خوبی نشان می‌دهد، چون با توجه به اصول و اهداف عرفان، ناخودآگاهترین پیوندها میان عناصرِ ظاهراً متفاوت، آگاهانه‌ترین است، زیرا در غزل مولانا کون و مکان و دو جهان با یکدیگر در وحدت کامل قرار دارد. در نمونه‌های زیر، خوانندگان خود متوجه ائتلاف غریب مفاهیم متباعد و حتی ظاهراً متنافر خواهند بود و نیازی به توضیح نیست:

ساقی روحانیان، روح شدم، خیز، خیز — تا که ببینند خلق، دبدبهٔ رستخیز
دوش مرا شاه خواند، بر سر من حکم راند — در تن من خون نماند، خون دل رز بریز
ای غم و اندیشه، رو، باده وبای غم است — چونک بغرّید شیر، رو چو فرس خون بمیز....
تشنه‌ترم من ز ریگ، ترک سبو گیر و دیگ — با جگر مرده‌ریگ، ساقی جان در ستیز
تا میِ دل خورده‌ام، ترک جگر کرده‌ام — چونک روم در لحد، زان قدحم کن جهیز
ترک قدح کن، بیار، ساغر زَفت، ای نگار — ساغر خُردم سبوست، من چه کنم کفچلیز؟

(کلیات ۳، ۷۴)

(کفچلیز: چمچهٔ بزرگ سوراخدار؛ برهان)

در اینجا هم ببینید عناصر شعر از کجا به کجا ملحق شده‌اند:

وقتت خوش، وقتت خوش، حلوایی و شکّرکش — جمشید ترا چاکر، خورشید ترا مفرش
بخرام، بیا، کاین دم، والّـله که نمی‌گنجد — نی میوه و نی شیوه، نی چرخ و مه مهوش

جـز مـا و تـو و جـامی، دریـاکـف خـوشنامی
چون دیگ مجوش از غم، چون ریگ بـیا درکش
(۳، ۹۰)

مرا ز مطبخ عشق خوش تو بـویی بـود   فراق می‌زند از بخت من بر آن بو سنگ
(۳، ۱۴۳)

آیا تاکنون شنیده‌ایم کسی «سنگ» بر «بو» بزند؟

و امّا آنچه در عصر ما «حادثهٔ زبانی» گفته می‌شود و بیشترینهٔ آن را هم مـولانا در سراسر تاریخ سخن پارسی پدید آورده، خود مقوله‌ای است مربوط به تداعی. (البته عدّه‌ای با توسّع دادن آن معتقدند که شعر اساساً چیزی بجز حادثه‌ای در زبان نیست، و این تعریف به‌ویژه در میان نسلهای نوتر شعر نو پارسی رواج دارد.) حـادثهٔ زبـانی، معلول تغییراتی خارج از عرف و هنجارهای رایج زبان است برای ایجاد تأثـیری یـا تصویری تازه، مثل جمع و تفریق‌ها، فزود و کـاست‌ها، تـقدّم و تأخـرها و خـلاصه هرگونه دستکاری در عناصر زبانی و حتی معانی مألوف. برای نمونه، گاهی بهره‌گیری از یک قاعدهٔ قدیمی و فراموش شده می‌تواند در شعر جدید کارساز واقع شود، مثلاً شعر معروف کوتاه و تصویری شاملو (که در میان شاعران جاافتادهٔ شعر نو بیشترین حادثه‌های زبانی را ساخته است):

کوهها باهمند و تنهایند
همچو ما باهمان تنهایان.
(لحظه‌ها و همیشه ۵۰)

که مطابقهٔ صفت و موصوف در جمع در «باهمان تنهایان»، که بیشتر مربوط به سـدهٔ چهارم بود، جان کلام را در این شعر کوتاه ولی به معنی بلند پدید آورده است، چنان‌که بدون آن چیز مهمی ندارد. حالا فرض کنیم گفته بود: «باهمان تنها» به راستی چیزی از شعر باقی می‌ماند؟ یا وقتی خود او می‌گوید: دهانت را می‌بویند / مـبادا گـفته بـاشی دوستت می‌دارم (ترانه‌های کوچک غربت ۳۰) این نیز حادثه‌ای است در زبان، چرا کـه دهان را برای بوی شراب می‌بویند، نه شنیدن «دوستت می‌دارم». یا وقتی پیر شعر نـو می‌پرسد: به کجای این شب تیره بیاویزم قبای ژندهٔ خود را؟ («وای بر من»، مجموعهٔ کامل اشعار نیمایوشیج ۲۳۵) قبا را به جای چوب‌لباسی از شب تیره آویـخته است. حـالا نمونه‌هایی از حادثه‌ها و بارقه‌های زبانی مولانا را ببینیم (پیشتر هم نمونه‌هایی از تصاویر حیرت‌انگیز او دیدیم، که برخی از آنها بر اساس همین حوادث زبانی خلق شده بود):

درین پایان، درین ساران، چو گم گشتند هشیاران
چه سازم من، که من در ره چنان مستم که لاتَسأَل
(کلیات ۳، ۱۴۸)

که «ساران» به جای «سرها» (به معنای آغازها) دخل و تصرف در قواعد زبان است.

کدام است او؟ یکی اویی، همه اوها ازو بویی
که از بُعدش یزیدستم، ز قربش بایزیدستم
(۳، ۱۹۳)

که «ی» نکره را به «او» الحاق کرده و آنگاه این ضمیر را جمع بسته است.

بی‌دست می‌کَشی تو و بی‌تیغ می‌کُشی	شاگرد چشم تو نظر بیگنه کُشان
(۴، ۲۵۸)

در اینجا تصرّفاتی در معانی معهود واژه‌ها کرده است. گذشته از دو پارادوکس «بی‌دست کشیدن» و «بی‌تیغ کشتن»، این‌که «نظر» کسانی را «شاگرد چشم» کسی کنند از تصرفات معنایی است.

خوش بچر، ای گاو عنبربخش نفس مطمین [کذا ـ م]
در چنین ساحل حلال است ار تو خوش‌پوزی کنی
(۶، ۹۹)

گاو را در ترکیب «گاو نفس» معمولاً برای نفس اماره می‌آورند از آن روی که جز خور و خواب و جفتگیری و غیره چیزی نمی‌شناسد، اما اینجا گاو عنبر (گاو بحری) را برای نفس مطمئنه استعاره کرده، و نیز خوش‌پوزی کردن آن در ساحل (عشق) از کاربردهای نادیده و ناشنیدهٔ شعر است.

دخل و تصرفات مولانا در قواعد زبانی، از الحاق «تر» تفضیل به اسامی و ضمایر، استعمال مصادر قیاسی بی‌شمار، افزایش و کاهش واجهای آخر کلمات در موارد فراوان و... همه و همه از جمله عوامل سازندهٔ حادثه‌های زبانی است که او را تا بدین حد حادثه‌ساز، ماجراجو و چالشگر در عرصهٔ زبان معرّفی می‌کند. این در حالی است که سعدی و حافظ اساس کار خود را بر شکستن هنجارها یا «نُرم»‌های زبان قرار نداده‌اند. امّا نوع و سرشت غزل این دو را با کاری که مولانا در عوالم معرفت و عرفان می‌خواهد بکند سنجیدن، مصداق همان قیاس مع‌الفارق است. من در این دفتر کوشیده‌ام تا شخصیت، اندیشه و نیز شیوه‌ها و شگردهای این سه چهرهٔ برتر غزل پارسی را از همدیگر متمایز کنم، البته در حدودی که از کتابی دربارهٔ شخص خواجه

برمی‌آید. سعدی و حافظ، با وجود اشتراکات، چنان‌که دیدیم دو شخصیت متفاوت در افکار و تمایلات و سلایق‌اند، و تک‌تک آنها هم زمین تا آسمان متفاوت با مولانا. باز تأکید می‌کنم: سعدی و حافظ دو فرد کمال‌طلب perfectionist اند و بی‌نهایت جدّی در امور مربوط به زبان و مظهر دقت، پاکیزگی و پیراستگی زبانی. (ضمن این‌که اثبات کردم وسواس حافظ از این حیث حتی از جهاتی بیش از سعدی است.) این دو، که عمدهٔ هنر آنها در عرصهٔ زبان تجلی می‌کند و سخت مراقب‌اند تا هرچیزی از آن دقیقاً در جای خود و بهترین گزینهٔ ممکن باشد، به راستی کدام همسنخی و همسخنی مهمی با مولانایی دارند که فکر و ذکرش این است که چهارچوب زبان برای بیان دید و دریافت و اندیشهٔ او تنگ است و مدام در پی شکستن هنجارها، قواعد و قوالب است؟ به مناسبت بحث، اجازه می‌خواهم بار دیگر شگفتی خود را از منابعی «سبک‌شناسی نام» ابراز بدارم که این سه تن را با تفاوتهای ناگفتنی، چه در اندیشه‌ها و چه اسالیب، در چهارچوبی تقریباً موهوم به‌نام «سبک عراقی» قرار داده و کمتر هم پای از آموزه‌های گذشتگان فراتر می‌گذارند، حتی اگر به بهای سترون ماندن این زمینه هم تمام شود. (دست‌کم نام «مکتب» هم بر هریک از آنها که «سبک» می‌خوانند نمی‌گذارند تا شاید لااقل این‌گونه تلقی بتواند تکانی در این شعبهٔ منجمدشده پدید آورد. پیداست می‌توان از مکتب آغازید و آنگاه به سبک و تفاوتها و تشابه‌های موردنظر رسید ولی عکس آن؟!) سزای این سبک‌شناسی همین است که با وجود برخی کوششهای امروزیان فقط اندکی غنج و بزک تازه یافته، ولی بنیاد آن همان است که بود، و لاجرم همچنان درجا می‌زند.

۱۳

می‌دانیم که به دلیل غلبهٔ روح اخلاق و معنویت در حکمت ذوقی ایرانی، پند و اندرز همواره عنصری همیشگی و جدایی‌ناپذیر از شعر گذشتهٔ ما تا عصر نوگرایی بوده است، تا آنجاکه سخن تنها بر سر کمتر یا بیشتر بودن و چگونگی پرداخت و زبان آن است، و نه بود و نبود آن. البته این موضوعی است که به دلیل اهمیت و فراگیری آن، و در صورت تمایل افراد به ورود در آن، بحث موسّع و مشبع خاص خود را می‌طلبد، اگرچه در میان کارهایی که تاکنون در این زمینه صورت گرفته کمتر بحث و تجزیه و تحلیلی عالمانه و عمیق یا به هر حال جذاب و دارای شکل و شمایلی نو برای

مخاطبان کنونی دیده شده است. من هم در این مطلب مختصر و چندسطری قصد ورود به کلیت آن را در شعر خواجه ندارم، جز این‌که اندکی دربارهٔ زبان اندرز و نصیحت در حافظ به انگیزهٔ خالی نماندن عریضه بگویم.

سعدی را در ایران عصر جدید مظهر روح نصیحتگری شناخته و خواه و ناخواه و دانسته و نادانسته کاسه و کوزهٔ آن‌همه موعظه و اخلاق‌سراییِ کلّ شعر گذشته را بر سر او شکسته‌اند، و این اغلب یکی از مؤلفه‌های حتمیِ جریان سعدی‌ستیزی از همان حدود آغاز روزگار روشنفکری تاکنون بوده است، و طبعاً یکی از موارد تفاوت فکری امروزیان با پیشینیان ما. البته در این باره نباید از کمیت هنگفت و کیفیت روح جدی، پیگیر و آشکارا معلمانهٔ اندرزهای او چشم پوشید، که سبب شده است تا سعدی‌ستیزان در نقد این جنبه از آثارش از وی با عنوان طنزوارهٔ «دانای کل» یاد کنند، و دایم مثل سوزنِ روی خط افتادهٔ گرامافون (در عصر جوانی من یا CD خط وخش‌دار کنونی) بپرسند: او از کجا این حق را به خود می‌داده است که عالم و آدم را جاهل و غافل بینگارد و به باد اندرز بگیرد؟ عدّه‌ای از دوستداران خواجه هم در سنجشهاشان میان شیخ و خواجه، گوشزد نکردن این سخنِ از بر شده را در حکم نقص مسلم کلام تلقی می‌کنند. بر روی هم چنین می‌نماید که سعدی به گونه‌ای بلاگردان آن‌همه شاعر و نویسندهٔ اندرزگوی گذشته شده باشد. اما از حق هم نگذریم که روح آشکار اندرز و اندرز آشکار حتی به شماری از غزلیات او، که نماد موزون‌ترین، دلنوازترین، خوش‌آهنگ‌ترین و در یک کلام: ترانه‌ترین ترنّم عشق و شور و دلدادگی و سرسپردگی است، نیز رخنه کرده است. البته میزان یا بسامد پندگویی سعدی را نه غزلیات (که بار گرانی از اندرز ندارد) بلکه دیگر آثار او اینچنین بالا برده است. و امّا حافظ، با آن‌که اندرز در غزلهایش کم ندارد در عمل شیوه‌ای به کار برده است تا این مایه اندرز و اخلاق‌سرایی به چشم نزند یا چشم را نزند، و آن، چنان‌که آشنایان جملگی می‌دانند، نُصح و نصیحت به شاعرانه‌ترین زبان ممکن است. البته نمی‌دانم آیا او هم مثل برخی معاصران ما جنبهٔ نصیحتگری سعدی را زیاده از حد تلقی می‌کرده یا این‌گونه مخالف‌خوانی‌ها برای سعدی به عصر ما ختم می‌شود. در هر حال، اندیشهٔ شاعرانهٔ خواجه او را بر آن داشت تا در بطن فرهنگی که به خلاف امروزیانْ اندرز نگفتن را بد می‌دانستند و نه گفتن آن را، دست‌کم تعادلی میان تلخی کمابیشِ نصیحت و شیرینی مایه‌های شاعرانه ایجاد کند، بدین‌سان که نه اخلاق‌سرایی لخت و عور جلوه کند، و نه به‌عکس، پیرایه‌های شاعرانه جای بر پیام حکمت و

معرفت تنگ سازد. درست از همین روست که به‌ندرت ممکن است برخی ابیات او که حاوی محتوای اندرزی است دیرفهم و دشواریاب از آب درآید. نمونه‌هایی اندک، ولی نوعی، از اندرزگوییهای او می‌دهم:

مبوس جز لب معشوق و جام می، حافظ	که دست زهدفروشان خطاست بوسیدن

صوفی، گلی بچین و مرقع به خار بخش	وین زهد تلخ را به می خوشگوار بخش

و گاهی هم بدون این‌که نامی از زاهد و زهد ببرد باز به‌نظر می‌رسد زهد را در کانون خود هدف گرفته باشد، مثل این اندرزِ مبتنی بر عشق، مستی و جمال؛ مگر این زاهدان نیستند که از اینها برکنارند؟:

به دور لاله قدح گیر و بی‌ریا می‌باش	به بوی گل نفسی همدم صبا می‌باش

همین عمومیت نسبی در مضامین اندرزی سبب می‌شود تا زبان نصایح او نیز کمتر از هنجارهای کلّیِ شعر او، همچون واژه‌های مربوط به زاهد و صوفی و تمامی متعلقات این دو و به‌ویژه طعن، تعریض و طنزِ غالب بر این زبان خارج شود. از آنجا که محتوای اندرزهای او معمولاً بیرون از سه مقولهٔ عشق، جمال و معرفت نیست در آنها واژه‌ها و تعابیر مشعر بر قواعد عام اخلاقی همچون «نیکی به‌جای یاران»، «با دوستان مروت، با دشمنان مدارا»، روا کردن حاجت محتاجان، پرهیز از دروغ و نیرنگ و غیره اندک است. وقتی هم که می‌گوید: دریاب ضعیفان را در وقت توانایی، این سخن مسبوق به عنصری از جمال طبیعت (گل) است، اگرچه آن را استعاره می‌گیرد از زوال زیبایی و توانایی اینجهانی و ضرورت اختیار جمال و کمالی پایاتر و انسانی‌تر. اینها روح غالب بر اندرزهای اوست. اندرزهایی به عاشقانه‌ترین و شاعرانه‌ترین زبان، و بسا آمیخته به ژرفایی از تأمل در کل کاروبار هستی و تلخایی از سرشت تراژیک حیات در لایه‌های زیرینِ اخلاقی‌سرایی، او به جای آن‌همه پندهای رایج دربارهٔ خدمت محتاجان، ماندگان و درماندگان، سرشت جهان و کاروبار آن را در لفافی از زبان شعری بازمی‌گوید:

چو غنچه گرچه فروبستگیست کار جهان	تو همچو باد بهاری گره‌گشا می‌باش

زوال‌پذیری دولت نوروزی را به میرنوروزی مانند می‌کند، هرچند ممکن است در «پرده» از افول حتمیِ حکمفرمایی برخی میران خودکامه و نادلخواه نیز سخن گفته و امیدی به مردم زیر فرمان آنان هم داده باشد:

سخن در پرده می‌گویم: چو گل از غنچه بیرون آی

که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی

گاهی نصیحت در نظر اول قدری صریح یا کمتر شاعرانه جلوه می‌کند:

فی‌الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر کاین کارخانه‌ایست که تغییر می‌کنند

اما اگر آن را در بافت غزل منتقدانهٔ او بگذاریم می‌تواند اندرزی دوسویه انگاشته شود، هم به عاملان تکفیر (یا: تعزیر) و هم به گرفتاران آن، یعنی این روزگار نیز چون همیشه دگرگون شونده است؛ نه آنان به خود غرّه باشند که بساط تزویر و سرکوب ابدمدّت است، و نه اینان از «روشنی بامی» (به قول سعدی) نومید شوند. لیکن خواجه راهی شاعرانه‌تر هم برای تذکّر بی‌ثباتی دهر دارد:

مرغ زیرک نشود در چمنش نغمه‌سرای هر بهاری که ز دنباله خزانی دارد

گاهی لحن نصیحتگری غلبهٔ بیشتری نسبت به موارد یاد شده دارد ولی زبان همچنان شاعرانه است:

درخت دوستی بنشان، که کام دل به بار آرد

نهال دشمنی برکن، که رنج بی‌شمار آرد

ضمن این‌که از کاردانی شاعر جز این انتظار نمی‌رود که برتری شأن دوستی را با «درخت» تصویر و دشمنی را هم به نهالی مانند کند که بهتر است تا بزرگ نشده برکنده شود، و شکّی نیست که درخت به «بار» نزدیک است.

مشّاطهٔ چالاک طبع

بدیع همزاد شعر دری است؛ کمی و زیادی دارد ولی نبود ندارد. شعر پارسی، آنگاه که در اواخر سدهٔ سوم سر برکرد خود را در دامان بدیع مقتبس از شعر تازی یافت و هرچه پیشتر آمد بر میزان و غلظت آن افزوده شد تا به روزگار خواجه، که مورد نظر ماست، اگرچه پس از او نیز چنان‌که می‌دانیم راه تشدید هرچه بیشتر هم در پیش گرفت.

غرض از این بحث، ورود به یکایک مقولات بدیعی حافظ (که دیگران به‌قدر کفایت در هرکدام سخن گفته‌اند) نیست بلکه سیری است کلّی با اختیار چند مقوله یا شاخصه که بتوان به کمک آنها نوعی منحنی تقریبی از جهتگیری بدیع در قبل از او و عصر وی ترسیم و جایگاه او را در آن گمانه‌زنی کرد، به‌ویژه که این منحنی در شاعران سدهٔ هشتم هم بالا و پایین شونده است. البته مطابق معمول این دفتر برای آن‌که این ارزیابی کلّی با کلّی‌گویی همراه نشود می‌کوشم تا شواهدی در حدّاقل ولی گویا از

هرکدام به دست دهم و بحث را هم کماکان به صورت سنجشی دنبال کنم؛ به هرحال، غرض طرح تفاوتهاست، و نه امور کمابیش مشترک و مشابه میان شاعران.

زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث، با چیرگی بی‌گمان و بی‌گفتگویی که بر ادب پارسی (در اندازهٔ بزرگترین ادیبان روزگار ما) و نیز آگاهی خوبی که از شعر عرب داشت، همیشه می‌گفت: بدیع تازی بر شعر باستانی ایران، که مزاجی سالم و معتدل داشت، تأثیراتی ناخوش و ناخجسته گذارد. اخوان قضارا نه سره‌گرا بود و نه خود به‌دور و برکنار از تأثیر فرهنگ و زبان تازی. پس نمی‌توان سخنش را حمل بر گرایش به این یا آن قطب کرد. او عقیده داشت که، جز در مورد برخی صنایع که طبیعی و بایستهٔ شعر در همه‌جاست، «سیستم التذاذ بدیعی» به جای «التذاذ شعری» همان تأثیر ناخوب بدیع عربی بر شعر پارسی، و نشأت‌یافته از ذائقه‌ای «مسموم و ممسوخ و غیرطبیعی و فاسد» است. (نک. از این اوستا ۲۲۵.) اخوان البته از تلاشهای فراوان و پیگیر پیر یوش در اصلاح کلیِ این مسیر نیز یاد می‌کرد. به گمان این نگارنده هرآن‌کس که به‌اصطلاح «مستعرب» (یا: مست عرب) نبوده باشد دست‌کم بخشی مهم را از نظر اخوان درست خواهد خواند، چنان‌که نمونه‌های آتی نیز گاه گویای ابعاد عجیب بدیع‌زدگی در عرصهٔ غزل خواهد بود، یعنی آنچه به اصطلاح باید قاتق نان شعر باشد قاتل جان آن شده است. گرایش معتدل و متعادل به بدیع را در غزل در نهایت باید در حدود سعدی برآورد کرد، و افزون بر آن، باری است گران و میهمانی گرانجان، البته در مورد او نیز، اگرچه این اعتدال را هنجاری کلّی و غالب می‌بینیم، لیکن گاهی کاست و فزودی هم می‌پذیرد. زمانی آنچنان فارغ از عناصر بیانی و بدیعی مرسوم است که شعرش بدل به «شعر گفتار» poetry of statement در برابر «شعر تصویر» poetry of image می‌شود، شعری به راستی ناب و عاری از «عرض هنر»:

مرا مگوی که: سعدی، چرا پریشانی　　　خیال روی تو بر می‌کُند به یکدگرم
(غ ۳۸۵)

که به آسانی می‌توانست به جای «روی» بگوید «موی»، «زلف» و غیره تا با «پریشانی» تناسب بیشتری بیابد، ولی نگفت تا خدشه‌ای به چنین شعر پیراسته‌ای وارد نشود.

نه روی رفتنم از خاک آستانهٔ دوست　　　نه احتمال نشستن، نه پای رفتارم...
اگر هزار تعنّت کنی و طعنه زنی　　　من این طریق محبت ز دست نگذارم
(غ ۳۸۷)

که «روی» و «پای» هم آن‌قدر طبیعی است که اصلاً نام صنعت بر آن نمی توان گذارد. (دربارهٔ شعر گفتار، نک. ضیاء موحد، سعدی ۱۵۵ـ ۱۶۸.) اما همین سعدی هم گاه به خیال صنعتگری می‌افتد، آن هم از این گونه، تا با همهٔ اعتدال، مصداق سخن اخوان شود:

گفتم که نیاویزم با مار سر زلفت   بی‌چاره فروماندم پیش لب ضحاکت
(غ ۱۴۲)

حافظ البته از مار سر زلف سخن گفت، ولی نامی از این نماد پلیدی نیاورد:

دل ما را که ز مار سر زلف تو بخست   از لب خود به شفاخانهٔ تریاک انداز

در کل می توان گفت که چنانچه حافظ از نظر اعتدال بدیعی تا حدودی اقتدا به سعدی نمی‌کرد طبعاً نمی توانست پای از شرایط بدیع‌زدگی غزل سدهٔ هشتم اندکی فراتر بگذارد، اگرچه هریک از این دو به طبع آفریدهٔ روزگار خویش است، و خواهیم دید چگونه.

پس از این توضیح کلی و پیش از ورود به بحث صنایع، نکاتی دربارهٔ قالب غزل و نیز تخلص هست که تقدیم می‌افتد. به هرحال، بحث قالب هم از مقولات مطرح در بدیع است، و البته تقدّم منطقی به بحث صنایع (که در درون قالب قرار می‌گیرد) دارد.

قالب غزل پارسی از نخستین روزگاران این نوع شعر تا حدود سدهٔ هشتم و نهم هیچ‌گونه محدودیتی از نظر حداقل تعداد ابیات نداشته است ولی در مورد حداکثر نیز معمولاً حدود ۲۰ تا ۲۵ بیت را توصیه کرده‌اند، هرچند همهٔ شعرا هم به این توصیه‌ها گردن ننهاده‌اند. جمال‌الدین عبدالرزاق حتی غزل ۲بیتی دارد. اثیر اخسیکتی غزل ۳بیتی هم گفته؛ سنایی، انوری و خاقانی نیز تعداد معین را در کوتاهی و بلندی لحاظ نکرده‌اند، اگرچه بلندی را هم از حد نگذرانده‌اند، بجز سنایی و آن هم گاهی و اندکی. مولانا غزلهای فراوان ۳بیتی دارد، اما طولانی‌ترین غزلها در تاریخ این قالب متعلق به اوست، چنان‌که غزل او تا ۸۲بیت می رسد، و چندین غزل میان ۳۰ تا ۴۰ بیت نیز دارد. او هنجارهای قالب را هم مثل بسی هنجارهای دیگر شکسته است، چه از نظر تعداد بیت و چه معنی و محتوی، به گونه‌ای که بسیاری از غزلهایش از حیث محتوی بیشتر به قصیده می‌ماند.

و اما در سدهٔ هشتم برخی شاعران درصدد برآمده‌اند تا تعداد ابیات را کاملاً یا نسبتاً در حدود معینی تثبیت کنند. امیرخسرو، هرچند شماری مشخص را التزام نکرده، اما بیشتر غزلهایش دارای تناسبی از این لحاظ است و میان ۶ و ۹ بیت است.

پس از او امیرحسن، هموطن او بیشتر در این کار کوشید و اکثر غزلهایش را بین ۷ و ۹ بیت نگاه داشت. این رسم (البته غیر رسمی) تداوم و تشدید یافت، چنان‌که کمال خجندی قالب ۷ بیتی را برای اکثریت قاطع غزلیاتش برگزید، و خود آشکارا (شاید هم با قدری تفاخر) به این شیوهٔ ناخوش (که پیروان فراوان نیز یافت و غزل را به نوعی قالب خشت‌زنی بدل کرد) گفت:

مرا هست اکثر غزل هفت بیت　　　چو گفتار سلمان نرفته زیاد

(دیوان ۳۸۴)

و:

هفت بیت آمد غزلهای کمال　　　پنج گنج از لطف آن عُشر عَشیر

(همان ۳۸۵)

جالب توجه است و معنی‌دار، که در سدهٔ نهم (عصری که پیشتر چونان اوج انحطاط شعر از آن یاد کردم) اکثر شعرا همین ۷ بیت را در دستور کار خود قرار دادند، همچون کاتبی ترشیزی، آذری طوسی، امیرشاهی سبزواری، امیر همایون اسفراینی و جامی. امیرشاهی اگرچه غزلش بیشتر ۷ بیتی است اما غزلهای میان ۵ تا ۹ بیت هم دارد. این سنت از اوایل سدهٔ دهم به بعد از میان رفت، چنان‌که وضع کلّی غزل در این سده بر روی هم بهتر از سدهٔ نهم شد. بعدها هم شعرای مکتب هندی هیچ‌گونه اصراری بر کمی یا زیادی تعداد ابیات غزل نشان ندادند و در حقیقت روش طبیعی و سالم را دنبال کردند، یعنی به اندازهٔ دلخواه حرف زدن، بدون تکلف از این یا آن سو.

در باب حافظ، او نیز همچون بیشتر شعرای سدهٔ هشتم (برخلاف معاصرش کمال) وقعی به کوتاهی یا بلندی ابیات ننهاد. از میان شعرای پیشگفته هم، بجز امیرخسرو و امیرحسن، کمتر شاهد غزل خوب هستیم.

در خصوص تخلص نیز برخی توضیحات شاید بیراه نباشد. در سنت غزلسرایی پارسی از سدهٔ ششم (روزگار نضج و رواج این قالب) تخلّص به نام یا لقب شاعر هم پدید می‌آید. برخی شاعران اساساً تخلص در غزل خود ندارند، چون جمال‌الدین اصفهانی و ادیب صابر ترمذی. برخی به عکس در تمامی و یا اکثر قریب به اتفاق غزلها دارای تخلّص‌اند، مثل سنایی و خاقانی. برخی هم بینابین این دو دسته‌اند، یعنی در بعضی غزلها تخلص دارند و در بعضی نه. اما از سدهٔ هفتم به بعد، تخلص در غزل دیگر امری حتمی و التزام شده به شمار می‌آید. این وضع به‌طور معمول تا روزگار مشروطیت ادامه می‌یابد. از شعرای انقلابی این عصر، بعضی چون اشرف‌الدین

گیلانی اصلاً به غزلگویی التفاتی نشان ندادند. لاهوتی فقط در معدودی شعر که کمابیش به شیوهٔ غزل سرود تخلص کرد. عشقی در بیشتر اشعاری که به شیوهٔ قدیم گفت، اعم از قصیده و غزل و غیره، تخلص «عشقی» راگنجاند. فرخی یزدی هم، که از میان انقلابیون بهترین غزلهای سیاسی را گفت، در بیشتر آنها تخلص «فرخی» را آورد. شاعران هوادار قوالب قدیمی هم، از انقلابی و غیر آن، در مورد تخلص همچون قدما عمل کردند. در عصر ما هم آنان که کم یا بیش غزل می‌سرایند به‌طور کلّی بر دو گروه‌اند: آنان که به شیوهٔ قدیم متمایل‌اند به‌طور معمول تخلص را می‌آورند اما سرایندگان غزل نو نه. دقایق موضوع هم بحث و لاجرم مجال جداگانه می‌طلبد.

و اما دربارهٔ تخلص و لقب حافظ هم بحث کافی کرده‌اند. روانشاد محمد معین در ضمن بحثی در این باره از تعدادی افراد با همین لقب نام برده و توضیحی دربارهٔ هرکدام به نقل از تذکره‌های شعر و دیگر متون داده‌اند. از این میان، شماری حافظ قرآن و شماری دیگر موسیقیدان و قوال و خوش‌آواز بوده‌اند. (نک. حافظ شیرین‌سخن ۹۶ـ۱۰۴.) زنده‌یاد محیط طباطبایی در باب تبدیل معنای حافظ قرآن و اخبار به موسیقیدان می‌نویسند: «کلمهٔ "حافظ" در مصطلحات عربی به کسی گفته می‌شد که به حفظ سنت یا اخبار نبوی می‌پرداخت، زیرا کتابت اخبار نبوی در طی صدهٔ [کذا ـ م] اول هجری معمول نبود و راویان خبر، صورت روایتها را به حافظه می‌سپردند و از حفظ برای طالبان آنها روایت می‌کردند [...] از صدهٔ دوم، که اخبار نبوی هم درکتابهای صحاح و اخبار جمع‌آوری و ضبط شد، مصطلح "حافظ" توسّعی پیدا کرد و مجالی یافت تا در مورد قاریانی هم به کار برده شود که قرآن را غالباً از بر داشتند و در مجالس همواره از حفظ می‌خواندند [...] قاریان قرآن غالباً از میان افراد خوش‌صوت و خوش‌لهجه برخاسته بودند [...] این قید خوش‌آوازی و خوش‌لهجگی در میان قاریان قرآن و موسیقیدانان، رابطهٔ بسیار نزدیکی به‌وجود آورد، که سبب انتقال مفهوم و لفظ "حافظ" به موسیقیدان هم گشت و این طبقهٔ جدید را هم "حافظ" خواندند.» («خواجهٔ فقیران و شهریار قاریان، حافظ»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۳۳.)

همه می‌دانند و دیده‌اند که «حافظ» (که در بیشتر نزدیک به همهٔ غزلهای او آمده) گاهی که سخن از قرآن است به معنای حافظ کتاب آسمانی است و آنجا که پای طرب و خوش‌آوازی در میان می‌آید به معنای موسیقیدان یا قوّال، و در اکثر موارد نیز دلالت خاص یا چربشی به این یا آن معنی در تخلصها وجود ندارد. اما شاید این را ندانید (و

این نگارنده هم با وجود جستجو چیزی دستگیرش نشد) که در سراسر سخن پارسی، شاعری تخلّصی اختیار کرده باشد که دلالت بر دو شغل متفاوت باشد که هردو را هم بتوان در شعر به کار برد (هرکدام هم به اعتبار مشخّص و خاص خود) بجز شمس‌الدین محمد ما. این اگر زیرکساری نیست پس چیست؟ و این زیرکی و دانستگی هم آنجا خود را به خوبی به تماشا می‌گذارد که شاعر با بیتی سخت طنزآمیز به این هردو وجه و نوعی بازی کردن خودش با هردو و یا اختیار هرکدام در موقع مقتضی، اشاره می‌کند:

حافظم در محفلی، دردی‌کشم در مجلسی　　　بنگر این شوخی که چون با خلق صنعت می‌کنم

(نمی‌دانم آیا با برداشت من موافقید یا نه که: آن معنای دیگر «حافظ» یعنی صِرف موسیقیدان، اغلب در آن مجالس طرب تجلّی می‌کند که با باده‌نوشی نیز ملازمه دارد؟ اگر موافق نیستید بگویید پس لطف طنز در «صنعت کردن» به معنای نیرنگبازی در کجاست؟ آیا جز این است که می‌گوید: من در هر مجلسی عنداللزوم از یکی از دو معنای لقب خودم سود می جویم؟) طنزی هم که در برخی از تخلصهای او هست بر مبنای یکی از این دو معنی، و گاه هردو، پدید می‌آید.

مطلب دیگر در سنجشی کلّی میان تخلصهای حافظ و سعدی است. در بسیاری از تخلصهای حافظ، قطع نظر از لطف و ملاحت مسلم اغلب آنها، پیوند محتوایی محکمی با پیکرهٔ غزل احساس نمی‌شود و تخلص چون ذیل و زایده‌ای بر غزل به چشم می‌آید. این در حالی است که تخلصهای سعدی در مجموع پیوندی استوارتر و مستقیم‌تر با کلّ غزل دارد. در بررسی مدایح انتهای غزل نیز همین تفاوت تقریبی مشهود است و مدایح غزلهای سعدی بیشتر با دیگر ابیات جوش خورده است، چنان‌که در جای خود ذکر شد.

و اما تعداد کمی از غزلهای حافظ بدون تخلص است، اگرچه اتفاقی از این حیث هم میان نسخ خطی و چاپی در برخی موارد وجود ندارد. این غزلها مطابق طبع مبنای ما (خانلری) اینهاست: ۱۳، ۲۵، ۲۶ (در قزوینی نام شاعر آمده است)، ۱۰۴، ۱۰۹ (در قزوینی نام او در بیت ۴ هست)، ۱۴۰، ۲۷۶ (قزوینی نام شاعر را در آخر دارد)، ۲۸۰، ۳۴۸ (قزوینی مثل خانلری است ولی برخی نسخ دارند: رموز مستی و رندی ز من بشنو، نه از حافظ)، ۴۶۶، ۴۷۰. البته این نگارنده در بررسی این غزلها نتوانست دلیلی مشخص بر فقدان تخلص بیابد. دو بار هم نام شاعر در مطلع آمده است: حافظ خلوت‌نشین، دوش به میخانه شد... (۱۶۵/۱) و نام او مجدداً در آخر آمده است

(قزوینی در مطلع: زاهد خلوت‌نشین...). دیگر:... حافظ قرابه‌کش شد و مفتی پیاله‌نوش (۲۸۰/۱). بگذریم و به صنایعِ درون غزل بپردازیم.

بدیع‌زدگی شعر سدهٔ ششم در سدهٔ هفتم تعدیل کلی یافت و دلیل کلّی آن را باید در فراگیر شدن محتوای عرفانی در میان شاعران سدهٔ اخیر و گرایش آشکار آنان به بیان اصل معنی و اندیشهٔ عرفانی و اخلاقی جستجو کرد، چون همچنان‌که پیشتر هم گفته‌ام در سدهٔ هفتم حتی یک شاعر برکنار از تأثیر تصوّف و عرفان وجود ندارد. شاعران این عصر از دو گونه بیرون نیستند: یا چون عطار، مولانا و عراقی عارف به معنای اخص کلمه‌اند، و یا همانند سعدی و همام تحت تأثیر این مکتب قرار دارند، که گروه نخست را عارف و شعرشان را عرفانی خوانده‌ام، و گروه دوم و شعرشان را عرفانگرا نامیده‌ام. به هرحال، این دو گروه در سدهٔ هفتم، از آنجا که به دلایل عقیدتی معمولاً علاقه‌ای به لفاظی ندارند و تمایلشان به بدیع نیز در درجهٔ نخست بیان هرچه بهتر و دلپذیرتر کردن محتوای مورد نظر است، کمتر به چالشگری و گزافه‌کاری در پیرایه‌های شعری روی خوش نشان داده‌اند. پیشتر هم در بررسی ساختار دیدیم که شعر سدهٔ هفتم از جمله غزل چگونه از آن بافت فشردهٔ سدهٔ ششم بیرون آمد، و این بدان معنی است که به‌کارگیری مفرط عناصر بیانی و بدیعی، و البته همراه با دیگر تکلفات، شعر را تا چه حد به شبکه‌ای متراکم و دیریاب بدل کرد. اما در سدهٔ هفتم این گره کور تا حدود زیادی گشوده گشت. اصل کلی و فراگیر در این سده این است که: بدیع با همهٔ اهمیتش چیزی جز یک عنصر فرعی و پیرایه‌ای برای جمال‌افزایی در اشعارِ برخوردار از درونمایهٔ ژرف نیست، و پیرایه‌هایی از این دست را بر اشعار عاری از مفهوم و پیام بایسته بستن، مصداق وسمه بر ابروی کور خواهد بود. بنابراین در سدهٔ هفتم با این اصلاح عمده، بدیع تنها به‌عنوان نوعی چاشنی و عنصر ملاحت‌افزا نگریسته می‌شد. اما در سدهٔ هشتم شعر به‌ویژه غزل، سیر مجدّد و معکوس خود را به سمت شبکه‌ای شدن صنایع و تبدیل بدیع به عنصر حتمی و تخطّی‌ناپذیر و گاه حتی غالب بر روح شعر آغاز کرد، تا آنجا که برخی گزافکاران این‌گونه تکلفات را از حدود سدهٔ ششم نیز درگذراندند. به هر حال، تفاوتی چشمگیر میان غزل عطار، مولانا، عراقی و سعدیِ سدهٔ هفتمی با غزلیات سدهٔ بعد از این لحاظ وجود دارد. پیشتر هم این نگارنده، همداستانی خود را با صاحبنظرانی که ریشه و پیشینهٔ مکتب هندی را از شعر سدهٔ هشتم می‌دانند ابراز داشت. اگر سعدی سعی در اختفای صنعت در غزل داشت برخی غزلسرایان حول و حوش روزگار حافظ گویی

بی‌میل نیستند که صنعتگری‌شان را به رخ مخاطب بکشند و «عرض هنر» کنند. آنگاه که مثلاً ابن‌یمین می‌گوید:

به چین زلف چو شام تو مایل است دلم   شدن به جانب چین گر خطاست، گو می‌باش

(دیوان ۲۵۵)

یکایک کلمات را عرصهٔ انواع صنایع لفظی و معنوی از سجع، جناس، طباق و ایهام قرار داده، و دیگر چه جای شگفتی است اگر خواجهٔ شیراز (یک نسل پس از ابن‌یمین) قدری هم روی دست او بلند شود:

جگر چون نافه‌ام خون گشت و کم زینم نمی‌باید
جزای آن‌که با زلفش سخن از چین خطا گفتیم

هردو بیت به شدت بدیع زده است، و در مورد بیت خواجه، حتی اگر کسانی به هر دلیلی از این شبکهٔ فشردهٔ بدیعی لذت می‌برند (البته خودم هم به سائقهٔ عادت از امثال آن بی‌لذتی درنمی‌گذرم)، انصاف را باید گفت اندکی از هنجار سالم شعری فراتر رفته است. گفتنی است بیت حافظ اگر ایهام «شام» و «مایل» را ندارد در عوض «جگر خون شدن» را در پیوند با نافه آورده است تا کم و کسری از نظر بدیعی پیدا نکند. (اگرچه در بیت دوم از غزل اول یعنی «به بوی نافه‌ای کاخر...» نیز همین تعبیر در پیوند با طره آمده، اما بیت اخیر بیتی ژرف است و حرف و دردی دارد غیرقابل قیاس با بیت مذکور که عمدهٔ ارزش آن در صنعتگری است.) سلمان، که تازه او را نیز چون خواجه باید در رستهٔ راست‌روان و میانه‌گیران این سده به شمار آورد، می‌گوید:

چو خامه سرزنش کردم ترا، از من کشیدی سر
شدی چون نامه سرگردان چو در طومار پیچیدی

(دیوان ۲۸۲)

که حتی یک کلمه ندارد که دست‌کم یک صنعت لفظی یا معنوی در آن نباشد. در این سده، نخست امیرخسرو شدتی بیش از گذشته به جنبهٔ بدیعیِ غزلیاتش با انبوه صنایع لفظی و معنوی، التزامهای بسیار و... می‌دهد. هموطن او، امیرحسن، هم با فاصله‌ای چندساله از او در همان راه می‌پوید. نسلهای بعدی همچون نزاری و ابن‌یمین منحنی را باز هم بالاتر می‌برند، امّا قدری قبل از ابن‌یمین، افراط در خواجو به اوج رسیده است. عجالتاً به نمونه‌هایی از کار ابن‌یمین بنگریم:

خیز چون در چمن افتاد ز بلبل غلغل   قلقل بلبله را یک نفسی گوش کنیم

(دیوان ۲۶۷)

بد نیست خوانندگان عزیز دانشجو برای کمک به کاهش این نوشتار ما و افزایش تمرینِ البته مفرّح خودشان یکایک صنایع بیتهای سلمان و ابن‌یمین را از سجعها، جناسها، ایهامها، استخدامها و غیره استخراج کنند تا خود نتیجه بگیرند که کدام‌یک از کلمات بدون صنعت رها شده‌اند. در ضمن، این بیت حافظ را در مورد قلقل صراحی (که یک نوع آن همین بلبله است) با بیت شاعر فریومدی بسنجند و ببینند آیا انصافاً معتدلتر نیست؟:

یارب، چه نغمه کرد صراحی، که خون خُم　　با نغمه‌های قلقلش اندر گلو ببست؟

(قزوینی: «غمزه کرد» و «با نعرَهای»، که از نظر شعری و نیز شیوهٔ حافظ، برتری آشکار بر خانلری دارد. نک. ج ۲ ح ۳۲/۵.) هم از ابن‌یمین:

غمزه و ابروی چون تیر و کمان آفت ماست　　لیک ترکش نکنم گر همه قربان گردیم

(دیوان ۲۶۸)

اینک بسنجیم این بیت متکلف را با مضمونی مشابه (ترکش یا کیش و قربان به همان معنای ترکش) یکی از سعدی، که معتدل است چون فقط ایهامی در کیش و قربان دارد، سجعی هم در کیش و ریش:

هر تیر که در کیش است، گر بر دل ریش آید

ما نیز یکی باشیم از جملهٔ قربانها

(غ ۲۴)

و دیگری از حافظ (که قضارا تنها مضمون او در این باره است، برخلاف ابن‌یمین، امیرخسرو، خواجو و غیره، که هرکدام بارها با آن مضمون ساخته‌اند):

بر جبین نقش کن از خون دل من خالی　　تا بدانند که قربان تو کافرکیشم

به راستی آیا هیچ‌یک از این دو نمونهٔ سدهٔ هفتمی و هشتمی از حیث کثرت و غلظت صنایع بدیعی به پای بیت ابن‌یمین می‌رسد؟ شکی نیست هرسه بیت صنعتگرانه است ولی حسن کار این دو شیرازی در این است که محتوای شعر و حرف و درد و عاطفه را فدای شکل نکرده‌اند، اما آن فریومدی؟ آری، در دنیای اندیشهٔ شاعرانه گاهی یک پارامتر ظاهراً کوچک می‌تواند فرقی فارق ایجاد کند. اما بازگردیم به همان منحنی بدیعی. اینها که دیدیم هنوز آش دهن‌سوزی نیست، چون نزدیک به یک نسل قبل از ابن‌یمین، خواجو آمد و منحنی را به سقف نمودار چسباند. غزل خواجو را که می‌گشایی گاهی گمان می‌کنی دیوانی سدهٔ یازدهمی را می‌خوانی، و تازه درمی‌یابی که حافظ و سلمان چه‌قدر معتدل و ملاحظه کارند. می توان پرسید: اگر

این دو هم هوس می‌کردند روی دست خواجو بلند شوند سرنوشت غزل به کجا می‌کشید؟ به بحث او نیز خواهیم رسید. عجالتاً باید نمودارمان را قدری دقیقتر رسم کنیم. سه بیت از سه شاعر می‌آورم، مثل نمونه‌های قبلی در یک مضمون واحد، زیرا پیداست در یک زمینهٔ یکسان، عناصر متفاوت و متغیّرْ خودشان را بهتر نشان می‌دهند. نخست از عراقی، آنگاه به فاصلهٔ چند سال، سعدی (البته برحسب سال وفات این دو) و سپس حافظ:

بی‌تو عمرم شد، دریغا، و چه حاصل از دریغ؟ — چون نیاید باز تیرِ از کمان انداخته
(کلیات عراقی ۲۶۶)

برادران و بزرگان، نصیحتم مکنید — که اختیار من از دست رفت و تیر از شست
(سعدی، غ ۴۰)

بازآی که بازآید عمرِ شدهٔ حافظ — هرچند که ناید باز تیری که بشد از شست

بیت عراقی و سعدی به‌عنوان دو شاعر سدهٔ هفتمی و نزدیک به یکدیگر تقریباً در یک حدود از گرایش به بدیع است. در بیت عراقی «عمر» استعاره یا ایهامی است برای معشوقی که عمر و هستی شاعر است و تیر و کمان می‌تواند به ترتیب ناظر بر قامت یار و قدّ خمیدهٔ شاعر باشد، اگرچه لخت دوم را می‌توان بر روی هم ارسال‌المثلی برای از دست رفتن معشوق دانست. در بیت سعدی «اختیار» را می‌توان به صورت مصدر به معنای مفعول برای معشوقِ مختار (برگزیده) گرفت. تیر هم ممکن است نظری به معشوق راست‌قامت داشته باشد که از دست رفته است. اما در بیت حافظ شاهد غلظت و تراکم بیشتر از حیث صنایع بدیعی هستیم. محبوب در اینجا نیز «عمر شدهٔ» شاعر است اما تراکم در لخت دوم است: تیر (معشوق راست‌اندام) از شست یا از دست رفته است. اما «تیری که بشد از شست» ممکن است معنای ایهامیِ کاملاً متفاوتی نیز داشته باشد، و آن عبارت است از بهره یا حصّه‌ای از عمر که از سن شست‌سالگی درگذشته است (به قرینهٔ همان «عمرِ شده»). توضیح این معنی این‌که واژهٔ «تیر» در قدیم معنای بهره، حصّه، بخش و نصیب نیز داشته است، چنان‌که عنصری می‌گوید:

اگر به تیر مه از جامه بیش باید تیر — چرا برهنه شود بوستان چو آید تیر؟
(دیوان ۷۳)

که تیر به معنای کهن است یعنی ماهی که در زمستان واقع می‌شد، اما در لخت اول معنای بهره و نصیب دارد، یعنی در تیر زمستانی باید بهره‌ای بیشتر از جامه داشت،

درحالی‌که برگ درختان فروریخته و بوستان برهنه شده است. این معنی در بافت بیت سعدی نمی‌تواند اراده شود. به همین‌سان «باز» در برابر «شست» ایهامی به معنای ارش دارد، که واحدی است برای اندازه‌گیری طول، یعنی از آرنج تا سر انگشت (عربی: باع). به همین‌سان جناس میان دو «باز».نمونه‌ای دیگر در سنجش بدیع در سعدی و حافظ:

مرا مگوی که: سعدی، چرا پریشانی　　　خیال روی تو برمی‌کند به یکدگرم
(غ ۳۸۵)

که از بس ساده و عاری از صنعت است آن را پیشتر به شاهد شعر گفتار آوردم، درحالی‌که حافظ در برابر آن می‌گوید:

با سر زلف تو، مجموع پریشانی من　　　کو مجالی که یکایک همه تقریر کنم؟

که واژه‌های مجموع، مجال و یکایک همگی دارای معانی ایهامی‌اند.

این خلاصه و نمونه‌ای است از رشد و افزایش فراوان صنایع بدیعی در سدهٔ هشتم نسبت به یک سدهٔ پیش، اگرچه حافظ را از این لحاظ به نسبت معتدلتر از برخی غزلسرایان سدهٔ خود خواهیم دید.

حافظ و بدیع لفظی

واج‌آرایی و آهنگی دل‌انگیز که از این رهگذر در سخن پدید می‌آید از هنرهای همیشگی خواجه است، چنان‌که از این لحاظ چربشی آشکار بر این صنعت یا شگرد در غزل سعدی دارد، اگرچه در این مورد هم در مجموع نمی‌توان حافظ را افراطی خواند، به‌گونه‌ای که در شعر او در هر لخت کمتر ممکن است از چهار یا پنج بار بیشتر باشد. در «فغان کاین لولیان شوخ شیرینکار شهرآشوب» چهار بار و در «دستم اندر ساعد ساقی سیمین‌ساق بود» پنج بار تکرار در واج «ش» و «س» می‌بینیم، و افزون بر این می‌تواند مشمول تکلف و افراط باشد. اهتمام او به خوش‌آهنگی سخن نه‌تنها در تناسب واجها بلکه در همنوایی هجاها نیز هست. مثلاً در همان لخت پیشگفته، گذشته از تکرار «ش» شاهد نوعی توازن نسبی میان هجاهای آ، او، و ئی هستیم، که به مدد تناسب واج می‌آید و آهنگی دلپذیر از آمیزش واجها و هجاها به‌وجود می‌آید. به همین‌سان هجای «اُ» در: در حلقهٔ گل و مل، خوش خواند دوش بلبل، که همراه با یک هجای بلند «او» در واژهٔ «دوش» که مجانس «اُ» است گوش را می‌نوازد.

در باب آنچه می‌توان «شکل‌انگیزی حروف» یعنی ایجاد تصویری بصری به کمک شکل حروف نامید می‌توان بحثهایی کرد، اگرچه بعید می‌نماید که چیزی بیش از برخی دریافتهای صرفاً ذوقی یا شخصی باشد؛ مثلاً در:

در نعل سمند او شکل مه نو پیدا — وز قدّ بلند او بالای صنوبر پست

می‌توان شکل «بالا» را تصویری از اندام بلند انگاشت و حروف خوابیده را در «پست» نمودار تصویر فرود آمدن و همسطح شدن با زمین در مورد صنوبر گرفت. به همین‌سان در بیتی دیگر از همین غزل:

شمع دل دمسازان، بنشست چو او برخاست — وافغان ز نظربازان، برخاست چو او بنشست

صورت حروف خوابیده و نیز تلفظ هجای «اَ» را در «بنشست» نشانهٔ بر زمین نشستن گرفت و در مقابل آن، شکل الف و تلفظ بالارونده را در هجای «آ» در واژهٔ «برخاست» صورتی از برخاستن معشوق در لخت اوّل یا بلند شدن صوت فغان نظربازان در لخت دوم تصوّر کرد. امّا قطع نظر از این‌که آیا شاعر در هنگام سرایش غزل خود نظری به این جنبه داشته یا نداشته است، هیچ‌گونه تردیدی در خود این تناسب کامل و کمال آهنگ و موسیقی در این‌گونه بیتها روا نیست و این‌که همنوایی شگفت‌انگیزی میان محتوی و شکل در آنها وجود دارد، خواه خودآگاه باشد و خواه ناخودآگاه، و هنر در اصلْ چیزی بجز همین همخوانی صورت و معنی نیست. البته در این مورد کاری به تشبیه از نوع حروفی، که مقوله‌ای مشخص و متداول است، در ابیاتی چون:

در خم زلف تو آن خال سیه دانی چیست؟ — نقطهٔ دوده که در حلقهٔ جیم افتاده‌ست

ندارم، هرچند در مورد این نوع تشبیه هم می‌توان گفت خواجه کمتر به دنبال آن بوده، شاید هم از آن روی که آن را کم یا بیش تصنّعی می‌انگاشته است.

ترصیع و موازنه، که از ترکیب انواع سجع و نیز پاره‌ای جناسها با یکدیگر پدید می‌آید هرچند در غزل نیز بیش و کم به کار می‌رود ولی بیشترین کاربرد آن در قصاید است، چون در غزل در بیشتر موارد متکلّفانه به‌نظر می‌رسد، به‌ویژه ترصیع که معمولاً در غزل خوش نمی‌افتد، زیرا آن را به قصاید مدحی مانند می‌کند. اگر مثلاً در غزل انوری و خاقانی ترصیع و موازنه را بسیار می‌بینیم چیزی نیست بجز تأثیر خوی قصیده‌سرایی این دو. برای نمونه، انوری در یک غزل چند بیت دارد که تماماً بر مبنای موازنه‌اند:

در وصف حسن آن لب، ناهیدچنگ مطرب
بر چرخ حسن آن رخ، خورشیدبرج کوکب

مسرور عیش او را ایـن عـیش عـادتی غـم

بیمار هجر او را ایـن مـرگ صـورتی تب...

و دو بیت بعد از آن. (نک. دیوان ۲، ۷۷۰ـ۷۷۱ غ ۱۱.) می‌بینید که یادآور قصاید است. خاقانی نیز به همین‌سان و حتی بیش از انوری به موازنه و ترصیع یا آمیزهٔ این دو در غزلیاتش متمایل است:

ز خاک کوی تو هر خار سوسنیست مـرا

ز بند موی تـو هـر تـار مسکـنیست مـرا

(دیوان ۵۵۰)

که تقریباً ترصیع کامل است.

گرنه شب استی رخش، کی شودی بی‌نقاب؟

ور نه مَی استی سرش، کی شودی بی‌شغب؟

(همان ۵۵۳)

که دارای موازنهٔ کامل است. در بیت زیر بیشتر ترصیع دیده می‌شود و آنگاه موازنه:

به باغ وصل تو خاری رقیب صد وَرد است

به‌یاد روی تو دُردی طـبیب صـد دَرد است

(همان ۵۶۰)

این خصوصیت را که بیشتر در نخستین ایـام غـزلسرایـی مـی‌توان دیـد مـی‌توان بـر سایش‌ناخوردگی و صیقل‌نایافتگی این نوع شعر در حدود سدهٔ پنجم و ششم حمل کرد، چنان‌که بعدها کاهش می‌یابد. گفتیم که ترصیع و حتی موازنه (که طـبیعی‌تر از آن است) معمولاً مناسب غزل نیست، اما این به آن معنی نیست که ابیاتِ دارای موازنه نمی‌توانـد خوب و دلپذیر باشد، چون در این میان باید به خود شاعر و چگونگی بهره‌گیری از آن نیز توجه داشت. مثلاً گمان نمی‌کنم موازنه در این بیت عراقی نادلپذیر باشد:

زنده به بوی توام، بوی ز من وامَگیر   تشنهٔ روی توام، بـازمدار از مـن آب

(کلیات ۱۴۴)

و یا این نمونهٔ خوش از سعدی، که موازنه را چنان می‌گوید که بویی از تکلّف در آن نمی‌توان دید:

گر جمله ببخشایی، فضل است بر اصحابت

ور جمله بسوزانی، حکم است بر امـلاکت

(غ ۱۴۲)

امّا خواجو شاعری است که ترصیع و موازنه را بیش از تمامی غزلسرایان به کار می‌گیرد، بدون آن‌که از این افراط خود حاصلی برگیرد. گمان من این است که این ویژگی رنگی از تصنّع بر غزل او زده و تأثیری منفی بر آن گذارده است؛ در غزلی می‌خوانیم:

مرغان این چمن همه بی‌بال و بی‌پرند　　　مردان این قدم همه بی‌پا و بی‌سرند

و آنگاه این موازنهٔ متکلفانه:

روح مجسّمند، نه جسم مروّحند　　　نور مصوّرند، نه شمع منوّرند

(دیوان ۴۳۵)

غزل زیر، که تمامی ابیات آن دارای موازنه‌اند، حالت قصیده دارد، چیزی که به بیان درخور این نوع شعر آسیب جدّی می‌زند:

آن ماه بین، که فتنه شود مهر انورش　　　آن نقش بین که سجده کند نقش آزرش

بدری که در شکن شود از باد کاکلش　　　سروی که بر سمن فتد از مشک چنبرش

مرجان کهینه بندهٔ یاقوت و لؤلؤش　　　سنبل کمینه خادم ریحان و عنبرش

... تا آخر به همین روال

(همان ۲۸۸)

اینها در حالی است که غزل حافظ، به‌رغم این‌که یکی از برترین نمونه‌های کمال موسیقی و آهنگ است، حتی یک نمونه از این‌گونه موازنه‌های قصیده‌وار را ندارد، و این اوج کاردانی و آگاهی او از نوع موسیقی متناسب با غزل است. او معمولاً از تجارب نادرست و ناموفق دیگران عبرتی به سود کمال کار خود می‌گیرد و بعید نیست در این مورد خاص هم از این‌گونه نمونه‌ها عبرت آموخته باشد. موازنه‌های او (ترصیع که مطلقاً ندارد) از این شمار است، که خود مزید موسیقی شعر است:

شراب ارغوانی را گلاب اندر قدح ریزیم　　　نسیم عطرگردان را شکر در مجمر اندازیم

به‌نظر می‌رسد اگر او سلیقه‌ای چون خواجو می‌داشت بیشترین موردی که می‌توانست با موازنه در شعر جولان دهد غزل در سؤال و جواب می‌بود: گفتم: غم تو دارم، گفتا... اما او در اینجا تنها یک بیت را با موازنه، آن هم از نوع دلپذیرش، می‌سراید:

گفتم: خوشا هوایی کز باغ حسن خیزد　　　گفتا: خنک نسیمی کز کوی دلبر آید

در بیتی دیگر از آن، تنها در صدر لخت اول و ابتدای لخت دوم موازنه ایجاد می‌کند، یعنی ترجیح می‌دهد موازنه را کامل نسازد:

گفتم: ز مهرورزان رسم وفا بیاموز		گفتا: ز ماهرویان این کار کمتر آید

به گمانم همین نمونه‌های اندک از آرایه‌های لفظی بتواند نشان‌دهندهٔ چگونگی کار شاعری باشد که در این جنبه از بدیع زیاده‌روی نمی‌کند، و از این گذشته بسیاری از صنایع لفظی را که بوی تکلف می‌دهد اصلاً ندارد مثل برخی از انواع جناس، بعضی گونه‌های قلب مثل قلب کل یا مستوی، ردّ العجز علی الصدر و ردّ الصدر علی العجز، انواع اعناتها و التزامها، که ساختگی‌بودنشان آشکار است، تشریع، توشیح، حذف و...

حافظ و بدیع معنوی

در خصوص صنایع معنوی، اگرچه این جنبه از بدیع نیز در سدهٔ هشتم رنگ افراط گرفته است (گو این‌که در سده‌های بعد تشدید هم می‌شود) اما باز هم حافظ را در سنجش با شاعرانی چون ابن‌یمین، امیرخسرو و گزافه‌روتر از همه خواجو در مقام اعتدال می‌یابیم، با آن‌که حافظ از نظر زمانی پس از هرسهٔ آنهاست، و به‌طور طبیعی اوست که باید متکلف‌تر باشد. در میان تمامی آرایه‌های معنوی، تناسب و ایهام اهمیت بیشتر و کاربرد عملیِ افزونتری نسبت به بقیه دارد، و من نیز این دو را به منزلهٔ شاخصهٔ شعر خواجه در این بخش از بدیع خواهم نگریست و به آن بسنده خواهم کرد.

تناسبْ معمولاً طبیعیِ شعر و حتی رعایت آن یکی از اصول مطلق سه‌گانهٔ شعر (مذکور در مباحث پیشین) است، مگر این‌که در آن افراط و تکلفی صورت گیرد، که پیداست مشمول طبیعی بودن نخواهد بود. به نمونه‌هایی در قیاس حافظ با خواجو بنگریم:

حافظ:

کاروان رفت و تو در خواب و بیابان در پیش

کی روی؟ ره ز که پرسی؟ چه کنی؟ چون باشی؟

شکی ندارم که تحت‌تأثیر بیت زیر از خواجوست، اما ببینید تا چه حد در رعایت تناسب نسبت به خواجو اعتدال به خرج داده و برای هرچه بهتر و بی‌تکلف‌تر شدن بیت خود از رعایت برخی تناسبهای زاید بر نیاز به‌عمد پرهیخته است:

کاروان از پس و ره دور و حرامی از پیش

بار ما شیشه و شب تار و همه ره خرسنگ

(دیوان ۴۵)

خواجو ظاهراً گمان می‌کرده چون بنای شعر بر تناسب معانی واژه‌هاست هرچه تناسب در ارتباط با محتوی بیشتر باشد بهتر است. بنابراین در تناسب با کاروان، مواردی چون حرامی، بار شیشه داشتن و خرسنگهای راه (به علاقهٔ تضاد با شیشه) را افزوده و در نتیجه بیت را دوچار تصنع کرده است.

حافظ:

چنین که صومعه آلوده شد ز خون دلم　　　گرم به باده بشویید، حق به دست شماست

خواجو:

اگر مردم، بشوییدم به آب چشم جام　　　وگر دورم، بخوانیدم به آواز رَباب

(دیوان ۱۸۶)

ملاحظه می‌کنید که برای خواجو «می» یا «آب جام» ظاهراً کافی نیست؛ پس می‌گوید: آب چشم جام. درست نظیر این بیت:

تا ترا در پیش بت‌رویان درست آید نماز　　　جامهٔ جان را نمازی کن به آب چشم جام

(همان ۴۶۵)

حافظ در غزلهایش از چهار عنصر یا آخشیج معروف هرگز هرچهار تا را با هم و در تناسب با یکدیگر نیاورده بلکه تنها به درج دوتا از آنها بسنده کرده است، مثل:

آب چشمم که برو منت خاک در تست　　　زیر صد منت او خاک دری نیست که نیست

اما خواجو بارها هر چهار عنصر را به هر ضرب و زوری که شده در بیت گنجانده است، بدون توجه به این‌که چنین افراطی در تناسب تا چه حد کلام را متکلف جلوه می‌دهد، همچون:

خاکساری که شد آب رخش از گریه به رود

همچو آتش شد و چون باد سحر بازآمد

(همان ۶۶۹)

همچنین حافظ ابیاتی متعدد با رعایت تناسب میان نغمه‌ها و مصطلحات مختلف موسیقی دارد، مثل:

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت　　　واهنگ بازگشت ز راه حجاز کرد

اما خواجو به عادت دیرین خود شبکهٔ تناسبها و ایهامها را باز هم گسترده‌تر می‌کند:

بینواگرد عراق ار چه بسی گردیدیم　　　راست از راه سپاهان به حجاز آمده‌ایم

(۴۶۱)

و امّا از میان معاصران حافظ، عماد فقیه، اگرچه شعرش مطابق سنجشهایی که تاکنون در زمینه‌های مختلف با حافظ کرده‌ام در کیفیت قابل قیاس با خواجه نیست، لیکن از حیث بدیع بر روی هم قدری ساده‌تر و کم‌صنعت‌تر از حافظ است. سنجش بیتهایی از این دو می‌تواند گویای همین باشد.

حافظ:

بر جبین نقش کن از خون دل من خالی　　　تا بدانند که قربان تو کافرکیشم

عماد:

از بس که زد مخالف بدکیش طعنه‌ام　　　بر تیر غصّه، سینهٔ تنگم چو ترکش است

(دیوان ۶۷)

اگر کافرکیش حافظ و بدکیش عماد را از نظر ایهام در «کیش» (دین+ترکش) معادل همدیگر بگیریم، «قربان» در بیت حافظ با ایهام (قربانی+ترکش) بر بیت عماد افزون است.

حافظ:

جگر چون نافه‌ام خون گشت و کم زینم نمی‌باید
جزای آن‌که با زلفش سخن از چین خطا گفتیم

عماد:

به خطا زلف ترا مشک خطا گر گفتم　　　درگذار از من بیدل، که خطا می‌افتد

(همان ۱۱۲)

که به وضوح کم‌صنعت‌تر است، و حتی این بیت او هم، با آن‌که از این نظر قدری غلیظ‌تر از بیت قبلی اوست، باز از حیث معانی ایهامی به پای بیت خواجه نمی‌رسد:

با نافهٔ چین نسبت از روی خطا کردم　　　آن طره که صد چینش در هر شکنی باشد

(همان ۱۴۷)

البته عماد در مواردی نیز برای ساختن صنعت گرفتار تکلف می‌شود؛ اگرچه نمونهٔ زیر از مقولهٔ بدیع لفظی است:

اگر غمام نبارد در این زمان غم نیست　　　که آب دیدهٔ ما هست ربع مسکون را

(۱۳)

که برای ساختن جناس با «غم» به تکلف به جای ابر می‌گوید: غمام، که چه‌قدر هم بارد است.

سلمان صنعتگرتر از عماد و در سنجش با حافظ از این حیث تقریباً در یک حدود

است، یعنی او نیز، در عین بهره گیری فراوان از بدیع، نگذاشته تا روح بدیع زدگی بلایی همچون خواجو بر سر غزل او بیاورد. (اگرچه نمونه‌ای افراطی از او نقل شد.)

در باب بدیع و بحث افراط و اعتدال در آن بارها از خواجو چونان نمودگار گزافه روی سخن گفته‌ام و خواهم گفت، اما اینجا برای آن‌که حقی از او ناگزارده نیاید سخنی کوتاه در «هنر مَی» نیز بگوییم. خواجو شاعری است خوش‌قریحه، با تخیّلی بی‌اندازه قوی و خلاق. در آفرینش مضامین نو کمتر شاعری را در سدهٔ هشتم بجز امیرخسرو همتای او می‌دانم. خواجو سخنوری است باریک‌بین و نکته‌پرداز و مظهر آنچه زمین و آسمان را به هم دوختن برای خلق و ابداع مضمون می‌گوییم. بد نیست برای بیان تلقی خود از خلاقیت طبع و به‌ویژه قدرت تصویرگری او نمونه‌هایی بدهم:

سپیده‌دم که صبا بر چمن گذر می‌کرد — دل مرا ز گلستان جان خبر می‌کرد

چو غنچه از لب آن سیمبر سخن می‌گفت — دهان غنچه پر از خرده‌های زر می‌کرد

و این تصویر بدیع و بی‌اندازه دل‌انگیز از گردن کشیدن شکوفه بر فراز شاخسار برای دیدن یار:

شکوفه بهر تماشای باغ عارض دوست — سر از دریچهٔ چوبین شاخ بر می‌کرد

(دیوان ۶۶۰)

اگر ز خط تو چون موی سر بگردانم — ببند و چون سر زلفت بر آفتاب انداز

(همان ۷۰۹)

که ناظر است بر نوعی کیفر یا شکنجه در قدیم، یعنی بستن کسی و رها کردن او زیر تابش شدید آفتاب تابستان؛ و:

گرت ز غیرت بلبل خبر بود، چو صبا — به بوستان مرو و جیب شاخسار مکش

(همان ۷۱۱)

اما همین خلاقیت خواجو مرا از آن روی بیشتر متأسف می‌کند که او یک‌چنین قریحه‌ای را آنچنان به دست تکلفات بدیعی سپرده است که من برای آن نامی بهتر از «قریحهٔ سوخته» سراغ ندارم؛ قریحه‌ای شاید بسی بیش از مثلاً سلمان، اما ببینید با آن چه کرده است؛ در دو بیت پیاپی از یک غزل:

در آن مقام که احرام عشق می‌بندند — به آب دیده طهارت کنند و غسل به خون

که بیت بدی نیست، اما بلافاصله بیتی می‌بینیم با ایهامهای بارد در اغلب واژه‌ها:

شده‌ست این دل مهموز ناقصم با مهر — مثال زلف لفیف پریرخان مقرون (!)

(۴۷۴)

عین معتلّ عبهرت مفتوح   جیم مجرور طرّهات مکسور
(۴۴۲)

نمی‌دانم او از این‌گونه بازی ایهامی با اصطلاحات صرف و نحو عربی چه خیری دیده که دهها بار مضمون با آنها ساخته است، یک از یک متکلف‌تر یا به اصطلاح زورکی‌تر. یکی از ویژگیهای غزل خواجو این است که در حول یک محتوای واحد به چرخاندن آن به صورتهای گوناگون با بهره گیری از عناصر شکلیِ متنوع علاقهٔ بسیار نشان می‌دهد، و به گمانم در این کار بسیار تحت تأثیر نظامی است (که در آرمانشهر زیبایی نمونه‌های کافی از اشعار او داده‌ام. خواجو در مثنویهایش هم قدم به قدم در کار تقلید نظامی است، از جمله همین ویژگی ایجاد تغییر و تنوع شکلی حول محتوای واحد.) برای نمونه، بنگرید به تمامی غزلی به این مطلع:

آن خط شب‌مثال که بر خور نوشته‌اند   یارب چه دلفریب و چه درخور نوشته‌اند
(۴۱۷ غ ۹۳)

که تمامی ۱۱ بیت آن تنها چرخشهای شکلی است پیرامون خط سبز یار. و نیز غزلی که قضارا بعد از آن قرار گرفته است تا بتواند بیانگر ویژگی شکل‌گرایی (فرمالیسم) خواجو باشد:

خورشید را به سایهٔ شب درنشانده‌اند   شب را به پاسبانی اختر نشانده‌اند
(۴۱۷-۴۱۸ غ ۹۴)

که محتوای هر ده بیت غزل چیزی نیست بجز خال سیاهی که بر چهرهٔ سپید نشسته است. به گمان من خواجو را می‌توان فرمالیست‌ترین شاعر سدهٔ هشتم در عرصهٔ غزل خواند. در هر حال، اختناق صنعت به‌ویژه ایهام در غزل او بیداد می‌کند و در موارد بسیار جای بر هرگونه محتوایی تنگ می‌سازد.

و امّا سخن از ایهام را نیز با ذکر خواجو، که کار او به ایهامبارگی کشیده است، آغاز می‌کنم (اگرچه برخی شواهد قبلی حاوی ایهام نیز بود)؛ خصیصه‌ای که حتی با یک نظر و تورّق ساده در غزلیات او به خوبی به چشم می‌خورد و زیاده‌روی در آن چشم را می‌زند. بدون این‌که غرض مبالغه‌ای در میان باشد نمونه‌ای نوعی از این ویژگی شعر او می‌دهم، غزلی که تقریباً یک کلمهٔ بدون ایهام یا صنایع دیگر ندارد. نیازی نیز به توضیح ندارد چون شما خودتان یکایک صنایع را درخواهید یافت و خواهید دید تا کجا وسیله به هدف بدل شده است:

پیش اسبت رخ نهم زان رو که غم نبوَد ز مات
در وفایت جان ببازم تا کجا یابم وفات
دی طبیبم دید و دردم را دوا ننوشت و گفت:
خون دل می‌خور، که این ساعت نمی‌یابم دوات
چون روان بی‌خط برات آورده بودم، از چه وجه
خط برون آوردی و گفتی که: آوردم برات؟
در عُریّ شاه‌ماتم، ای پریرخ، رخ مپوش
کانک رخ بر رخ نهی او را چه غم باشد ز مات؟
راستی را تا صلای عشق در عالم زدی
قامتت را سجده آرد عرعر از بانگ صلوة
چون ترا گویم که: لالای توام، گویی که: لا
جان ببازم بی‌سخن چون بت‌پرستان پیش لات
... تا پایان، یکسره به همین روال

(دیوان ۱۹۲ غ ۳۴)

خواجو وقتی می‌گوید:

مرا هر آینه لازم بود جلای وطن — چرا که مصلحت کار بیدلان سفر است
(۱۹۶)

واژه‌های آینه و جلا ایهام تناسب دارد، لازم با سفر ایهام تضاد پیدا می‌کند، و طباق وطن و سفر هم در کار است. او بدون غرض صنعت به هیچ واژه‌ای نگاه نمی‌کند. وقتی «خرمن خورشید» می‌گوید «رخ کاهی» به دنبال آن می‌آید:

در خرمن خورشید زند آه من آتش — زان در تو نگیرد که نداری رخ کاهی
(۳۳۸)

تا حاجب ابروت چه در گوش تو گوید — کارد همه سر سوی بناگوش تو پیوست
(۳۸۳)

که حاجب با ابرو ایهام دارد، پیوست با ابروی پیوسته؛ ابرو، گوش، سر و بناگوش تناسب دارند، سر با بُن (در بناگوش) طباق دارد و... ایهامهای فراوان میان کرمان و ایوب، اصطلاحات صرف و نحو، مصطلحات علوم گوناگون چون طب، نجوم، حکمت و غیره به راستی برای مخاطب نفسگیر است. او حتی در تلمیح هم قرینه‌سازی می‌کند چون قانع به یکی دو مورد در یک بیت نیست، وانگهی تلمیحات

را هم با ایهام درهم می‌آمیزد:

زرد شد خیری و موبد باد صبح و ویس گُل
باغ شد کوراب و رامین بلبل و گل نسترن
(۴۷۷)

که زرد، موبد، ویس، گل، کوراب و رامین همگی نامهای اشخاص در داستان ویس و رامین‌اند.

حال می‌توان با مختصر مقایسه‌ای میان خواجو و حافظ دریافت که خواجه چه در کلیت صنایع بدیعی و چه خصوصاً در ایهام تا چه حد معتدلتر است، تا بدان‌جا که معمولاً وسیله را به جای هدف یا چاشنی را به جای اصل طعام نمی‌نشاند. اصل و منشاءِ این اعتدال نسبی را نیز باید در اندیشهٔ شاعرانهٔ (دایانویای) حافظ دانست که به او فرمان می‌دهد تا کجا در بهره‌گیری از آرایه‌ها پیش برود و آن خط دقیق و ظریف را که فراتر رفتن از آن می‌تواند تصنّع و برودت را به‌جای زیبایی بنشاند به‌خوبی تشخیص دهد و دریابد که چرا سرنوشت شعر مثلاً خواجو با وجود آن‌همه قریحه تا بدین حد تلخ از آب درآمده است.

و اما علت یا هدف اصلی از کاربرد ایهام را می‌توان در حرف یا محتوای بیشتر را در حجم کمتر گفتن یا همان ایجاز، تأمل‌انگیزتر و ژرفتر کردن سخن، و آنگاه اغراضی چون طعن و تعریض و طنز، زیباسازی و گاهی نیز گریز از معنایی که ممکن است مشکلی را از هر جهتی برای شاعر ایجاد کند یا در حقیقت نوعی مفرّ و مَهرَب برای او و نظایر اینها دانست.

ایهام دارای گونه‌هایی است که در بحثهای بلاغی از آنها سخن رفته است. یکی از بحثها از زنده‌یاد علی‌محمد حق‌شناس است که از نگاه زبانشناسی صورت گرفته است. در اینجا نظر ایشان را نقل و سعی می‌کنم در صورت ضرورت آن را کاملتر کنم. ایشان به سه گونه ایهام واژگانی، ساختاری و خطی قایل شده‌اند. ایهام واژگانی مثل اکثر ایهامهای رایج، همچون «قلب» به دو معنای دل و تقلبی در:

دل دادمش به مژده و خجلت همی‌برم　　زین نقد قلب خویش که کردم نثار دوست

ایهام ساختاری همان است که تحت عنوان اختلاف قرائات از آن سخن می‌رود، مثل: کاین طفلِ یکشبه ره یکساله می‌رود، یا: کاین طفل، یکشبه... و ایهام خطّی، همانند: زمان خوشدلی دریاب و دریاب... که هردو فعل می‌تواند به یک صورت خوانده شود، یعنی: دَریاب و دَریاب، یا دومی به ضم: دَریاب و دُریاب. البته ایشان با

ذکر «ایهام ساختاری ـ یا حتی ـ خطی» جای تردیدی گذارده‌اند که این همان گونهٔ ساختاری باشد و یا معلول خط. («حافظ‌شناسی: خودشناسی»، نشر دانش، س سوم، ش چهارم، خرداد و تیر ۱۳۶۲، ص ۳۵ـ۳۶، به تخلیص.) این تقسیم‌بندی در اساسْ درست و علمی است، اگرچه جای کاملتر شدن، البته از نظر برخی فروع، نیز دارد. مثلاً در ایهام واژگانی، آنچه تبادر می‌خوانند، و استخدام، داخل در همین گونه است. به همین‌سان ایهامی که ترجمه خوانده می‌شود یعنی در اینجا نه خود واژه بلکه جزئی یا واژه‌ای که از درون آن بیرون می‌آید در رابطهٔ ایهامی با دیگر واژه‌های بیت قرار می‌گیرد. مثال آنها از خود خواجه اینهاست:

به رغم مدّعیانی که منع عشق کنند　　　جمال چهرهٔ تو حجّت موجّه ماست

که «وجه» در واژهٔ «موجّه» ایهام تناسب با «چهره» دارد. یا:

مشکل خویش برِ پیر مغان بردم دوش　　　کو به تأیید نظر حلّ معما می‌کرد

که «ید» در «تأیید» ایهام تناسب با واژه‌های «بر» و «دوش» (که خود نیز ایهامی‌اند) پیدا می‌کند. گونه‌ای از همین ایهام را نیز می‌توان قایل شد که جزئی از صورت ظاهر یک واژه ممکن است ایهامی با واژه‌ای دیگر بیابد، همچون این بیت (مطابق ضبط قزوینی: کمر، که به گمانم بهتر از «گهر» خانلری باشد):

بدان کمر نرسد دست هر گدا حافظ　　　خزانه‌ای به کف‌آور ز گنج قارون بیش

که جزء «کم» در «کمر» ایهام تضاد با واژهٔ «بیش» پیدا می‌کند. البته مواردی نظیر اینها ممکن است جنبهٔ ذوقی یا استنباط شخصی هم داشته باشد و همه‌پذیر نباشد، اگرچه کلّ بدیع نیز بیرون از حیطهٔ ذوق نیست.

قسمی دیگر از ایهام نیز هست که به دلیل مدخلیت ساختار نحوی یا صرفی در آن می‌تواند ساختاری خوانده شود و به دلیل تفاوت در نحوهٔ کتابت می‌توان آن را خطی یا خوانشی نامید، مثل «اورنگ» و «او + رنگ» در:

نقاش که او صورت ارژنگ نگارد　　　کی چهرهٔ گلچهر چو اورنگ (یا: او رنگ) نگارد

(دیوان خواجو ۴۱۶)

نیز این بیت (که اگر درست به‌یاد آورم، آن را به شاهد صنعت اسلوب‌الحکیم آورده‌اند):

گفتمش: باید بری نامم زیاد　　　گفت: آری، می‌برم نامت ز یاد

که بر مبنای نزدیکی تلفظ واژهٔ «زیاد» به دو واژهٔ «ز + یاد» ساخته شده است، و شاید (این نظر شخصی نگارنده است) بتوان این بیت حافظ را نیز مشمول این گونهٔ فرعی دانست:

گو نام ما زیاد به عمدا چه می‌بری   خود آید آن‌که یاد نباشد ز نام ما

اگرچه به‌طور معمول (و به درستی) «ز یاد» خوانده و معنی می‌شود امّا نگارنده بر آن است که شاید چیزی نظیر مثال قبلی نیز در آن لحاظ شده باشد، یعنی معنایی عکس خوانش رایج: تو اکنون به عمد (یا: به تصنّع) نام ما را زیاد (= بسیار) می‌بری، و حال آن‌که خود می‌دانی که روزی خواهد آمد که اصلاً و ابداً نام ما را به خاطر هم نیاوری. توجّه نیز داریم که در کتابت قدیم گاهی در کارهای غیرهنری چندان سختگیری و دقتی در وصل و فصل کلمات نمی‌کردند، چنان‌که مثال قبلی نیز تنها در همین صورتِ تحقق می‌یافته است، و نه با رعایت فاصلهٔ صحیح در «ز یاد». به هر حال آشنایان با بدیع می‌دانند چنین خوانشهایی به فرض هم که بیش یا کم غریب جلوه کند صِرف فرض آنها امری غریب نیست، مگر این‌که امور ذوقی را زیاده تابع منطق کنیم، که در این صورت نیز باید اغلب مقولات بدیع را زیر سؤال ببریم. ایهامی دیگر را هم به‌نظر این بنده می‌توان با نام «ایهام تکیه» از فروع ایهام ساختاری دانست، بدین‌سان که با تفاوت تکیه تفاوتی در معنی پدید آید که موجّه یا باری توجیه‌پذیر باشد:

واعظ شحنه‌شناس، این عظمت گو مفروش   زان‌که منزلگه سلطان دل مسکین من است

که با قرار دادن تکیه بر روی «سلطان» یا «من» دو معنای مختلف حاصل می‌شود که هرکدام به اعتبار خاص خود می‌تواند درست باشد: اگر روی «سلطان» باشد یعنی تکبّر مفروش چون من با برتر از تو سروکار دارم و منزلگاه دل من بارگاه خود سلطان (خواه حق و خواه پادشاه وقت) است، و اگر روی «من» باشد نیز یعنی همین دلی که در چشم متکبری چون تو مسکین جلوه می‌کند محل نزول سلطان است؛ هردو معنی هم خوب و لطیف است.

گونه‌ای متفاوت از ایهام هم هست که کلّ بیت یا لخت دارای دو معنی یا تأویل مختلف است، اگرچه در آن نیز برخی واژه‌ها با دو تلقی متفاوتی که از آنها می‌توان کرد مبنای تفاوت در کلّ بیت یا مصراع قرار می‌گیرد. پیشتر اشارتی به آن کرده‌ام و در سطور آتی بیشتر به آن خواهم پرداخت.

یکی از علاقه‌های حافظ، که شواهدی نیز آن را تأیید می‌کند، تبدیل جناس به ایهام است به این معنی که او گاهی آنچه را که در شعر دیگران به صورت جناس تام آمده است بدل به ایهام می‌کند. به گمانم انگیزهٔ این کار را در درجهٔ نخست می‌توان ظریفتر و نیز فشرده‌تر کردن بافت کلام دانست، زیرا تبدیل دو کلمه که ظاهر و تلفظ آنها یکی است به یک کلمهٔ ایهامی به منزلهٔ آن است که از محور همنشینی یا جنبهٔ نحوی کلام

بکاهیم و بار آن را به محور جانشینی یا جنبهٔ صرفی منتقل کنیم. البته سیر طبیعی شعر پارسی از دورهٔ خراسانی به بعد به سمت افزایش ایهام و تراکمی است که از این رهگذر در شعر پدید می‌آید، چون به مرور شاهد فرایندی نسبی از این تغییر و تبدیل هستیم. به این نمونه‌ها از شیوهٔ کار حافظ بنگریم:

نظامی:

فدا کرده چنین فرهاد مسکین　　ز بهر جان شیرین جان شیرین

(خسرو و شیرین ۲۴۰)

که حافظ جناس تام را در دو «شیرین» تبدیل به یک کلمه با ایهام می‌کند:

جهان پیر است و بی‌بنیاد، ازین فرهادکُش فریاد

که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم

توجه داشته باشیم که مراد من این نیست که حافظ برای نخستین بار چنین تبدیلی صورت داده بلکه مقصود بیان گرایش و علاقهٔ او به این کار است.

سعدی، در یک سده پیش از خواجه، واژهٔ «پروانه» را به شکل جناس، یک بار به معنای حشرهٔ معروف و یک بار به معنای جواز به کار می‌برد:

روزی سرت ببوسم و در پایت اوفتم　　پروانه را چه حاجت پروانهٔ دخول؟

(غ ۳۴۹)

امّا به گمانم بسی شایان توجه است که حافظ هفت بار «پروانه» را به صورت ایهام (حشره + جواز) آورده، یعنی حتی یک بار هم به صورت جناس به کار نبرده است، مثل:

دولت صحبت آن شمع سعادت‌پرتو　　بازپرسید، خدا را، که به پروانهٔ کیست

و:

کسی به وصل تو چون شمع یافت پروانه　　که زیر تیغ تو هردم سری دگر دارد

نمونهٔ گویای دیگر: سلمان و ناصر بخارایی (هردو معاصر حافظ) واژهٔ پیشانی را به همان صورت جناس، یک بار به معنای بالای صورت و یک بار به معنای گستاخی و بیشرمی آورده‌اند؛ سلمان:

مه گر از روی تواضع ننهد پیشانی　　پیش روی تو، زهی روی، زهی پیشانی

(دیوان ۳۱۲)

و ناصر بخارایی:

روی دربست به ما ابرویت از پیشانی　　ماه را نیست چنان روی و چنین پیشانی

(دیوان ۳۹۳)

اما حافظ به ایهام بسنده می‌کند:

دل ز ناوک چشمت گوش داشتم، لیکن ابروی کماندارت می‌برد به پیشانی

ملاحظه می‌کنید که به هیچ روی تصادفی نیست بلکه گرایش معمول خواجه در مواردی است که پای گزینش میان جناس و ایهام در میان است. حال با دقت در بیت سلمان و ناصر می‌بینیم این دو «پیشانی» را، هم به صورت جناس تام آورده‌اند و هم در یک لخت به صورت ایهام. سلمان در لخت دوم آن را با ایهام به هردو معنی آورده و ناصر در لخت اول. به گمانم حافظ آنگاه که با خود سرحساب می‌شده به این نتیجه می‌رسیده است که وقتی یک واژه را با ایهام به دو معنی می‌آوریم دیگر چه نیازی به تکرار آن به صورت جناس هست؟ به عبارت دیگر، ایهام به قصد مختصرتر و فشرده‌تر کردن کلام ساخته می‌شود، درحالی‌که تکرار مجدد واژه به شکل جناس در حکم نقض غرض از ایهام است. به راستی باید به دقت و باریک‌بینی حافظ و به اندیشهٔ شاعرانه‌اش بار دیگر آفرین گفت.

پیشتر در بحث از طنز حافظ به نوعی ایهام در کلّ بیت یا دست‌کم در یک لخت اشاره کردم که بیت دارای دو ضلع معنایی موازی یکدیگر است، مثلاً یک ضلع آن طنز و ضلع دیگر جِدّ است و یا هرگونه معنایی؛ آنها را ابیات «دوضلعی» خواندم، و دربارهٔ نمونهٔ مشهور زیر توضیح کافی دادم، ضمن این‌که ارائهٔ نمونه‌های بیشتر را به بحث حاضر موکول کردم:

شرممان باد ز پشمینهٔ آلودهٔ خویش گر بدین فضل و کرم نام کرامات بریم

(نک. زیر عنوان «بدان زبان که تو دانی» ذیل شمارهٔ ۱۰.)

این به گمان من اوج ایهام و ایهام‌دوستی حافظ است، یعنی کار آن از ایهام در واژه‌ای مشخص به ایهام یا ابهام در کل بیت یا مصراع می‌کشد، یا به بیانی دیگر، بیت به جای تبیین موضوع مورد نظر، خود به طرح مسأله تبدیل می‌شود. شواهد آن چندان است که موضوع را بیرون از حیطهٔ تصادف صِرف نشان می‌دهد و چنین می‌نماید که شیوهٔ دلخواه یا شاخصهٔ سبکی اوست؛ ضمن این‌که مشمول اختلاف قرائات هم نیست، چون خوانش در آن یکسان امّا برداشت مختلف است و در نهایتْ اختلاف بر سر چگونگی و مکان تکیه است. به این نمونه‌ها نیز بنگریم:

به خدا که جرعه‌ای ده تو به حافظ سحرخیز که دعای صبحگاهی اثری کند شما را

بنا به شواهدی که در شرح بیت خواهم داد (نک. ح ۶/۷) جرعهٔ سحری چیزی جز همان دعا یا اوراد سحری نیست، یعنی فیضی از ادعیهٔ سحری به حافظ برسان، زیرا

این دعا برای شمای نوعی (مخاطبان من) اثربخش خواهد بود. معنای دیگر: تو جرعه‌ای می (لابد صبوحی) به حافظ بده، زیرا دعایی که حافظ سحرخیز در برابر این نیکی به شما (= تو) خواهد کرد حتماً اثر خواهد کرد.

گناه اگرچه نبود اختیار ما، حافظ　　　تو در طریق ادب‌کوش و گو گناه من است

معنای نخست: گناه امری ازلی و جبری بود، نه اختیار ما، امّا ادب بنده حکم می‌کند که آن را به گردن خود گیرد (نک. ح ۵۴/۷.) معنای دوم: اگرچه ما طریق گناه اختیار نمی‌کنیم اما تو همچنان در طریق ادب خویش باش و مطمئن باش بدی بر تو نخواهد رسید، اگر رسید، بر گردن من. ضمناً از جهت مضمون اختیار، شباهتی به این بیت دارد:

چگونه شاد شود اندرون غمگینم　　　به اختیار، که از اختیار بیرون است

می‌گوید: دل غمزدهٔ من به اختیار من شاد نخواهد شد، زیرا این غم بیرون از حدّ اختیار یا خویشتنداری من است. دیگر این‌که: آدمی اختیار از خود ندارد که در امثال این واقعه (ماتم فرزند) آن را بر خود ببندد و با آن بر احوال خود مسلّط شود.

بر لب بحر فنا منتظریم، ای ساقی　　　فرصتی‌دان، که ز لب تا به دهان این‌همه نیست

خواجه در برخی از کاربردهای «فنا» با دو معنای فنای جسم و فنای عارفانه بازی کرده و مخاطب را میان این دو در تردید گذارده، و این یکی از آنهاست. بنابراین، یک معنی این است: ما در لبهٔ پرتگاه مرگ هستیم، و اگر تو (ساقی) شراب به ما نرسانی، زوداکه به کام مرگ فروخواهیم افتاد. دیگر فنای عرفانی است، یعنی با جرعه‌ای که تو از بادهٔ معرفت به ما برسانی فنای عارفانهٔ ما کامل خواهد شد. پیداست ایهام در «ز لب تا به دهان» به هردو نوع فنا راه می‌دهد.

گره ز دل بگشا، وز سپهر یاد مکن　　　که فکر هیچ مهندس چنین گره نگشاد

معنای اول: تو خود گره از دل بگشا و اتکایی به سپهر (که هیچگاه گرهگشا نبوده و نخواهد بود) مکن، زیرا فکر هیچ مهندسی قادر به گشودن گره دل آدمی نیست. دوم: مهم گشودن گره دل و شاد و آسان گذراندن در حیات دوروزه است، نه گشودن راز سپهر و افلاک، زیرا هیچ مهندسی نمی‌تواند راز سپهر را بگشاید، پس کاری عبث است از دل خود غافل شدن و به سپهر پرداختن. می‌بینید که هم معنی به کلّی عوض می‌شود و هم نقطهٔ تأکید شاعر میان گره دل و گره سپهر.

پیر ما گفت: خطا بر قلم صنع نرفت　　　آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد

که خوانندگان از بحثهای بی‌شماری که دربارهٔ این بیت شده بیش و کم آگاهی دارند.

شاید این را هم بتوان دوضلعی دانست، زیرا در اینجا هم دو معنای متفاوت طنز و جد به موازات یکدیگر جریان دارد؛ طنز از این روی که پیر خطای صنع را حمل بر صحت یا از زیر بروت به‌در می‌کند، و جدّ بدین لحاظ که این پیر با سعهٔ نظری که دارد اساساً خطایی در قلم الهی نمی‌بیند. اساساً این‌همه بحث در این باره خود ناشی از همین دو ضلع متفاوت معنایی در آن بوده است. (نک. ح ۱۰۱/۳.)

اگر امام جماعت طلب کند امروز　　　خبر دهید که: حافظ به می طهارت کرد

از سویی می‌گوید: امروز باده خورده‌ام و عذر نجاست دارم و با این وضع (طهارت به می) نمی‌توانم در مسجد حاضر شوم و حرمت مسجد و نماز جماعت را بشکنم. از سوی دیگر می‌گوید: «لکُم دینُکُم و لی دین»، من اهل می هستم و به آن (پاکترین آب) وضو ساخته‌ام؛ پس دیگر به دنیای قشر و ظاهر بازنخواهم گشت.

زاهد ار رندی حافظ نکند فهم، چه شد؟　　　دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند

یک معنی: میان من و زاهد سنخیتی نیست. او رندی مرا نمی‌فهمد و از من چنان گریزان است که دیو از قرآن‌خوان (یا: جن از بسم‌الله). پس در اینجا زاهد به تلویح «دیو» خوانده می‌شود. اما خود شاعر ممکن است خود را از قوم قرآن‌خوان شمرده باشد و یا با توجه به این‌که در مثل مناقشه نیست امکان دارد نظری به قرآن‌خوانی خود هم داشته و به دیو نامیدن زاهد بسنده کرده باشد. معنای دیگر: منِ رند از زاهد گریزانم، و نه‌تنها رند پاکباز بلکه دیو هم از قرآن‌خوانان (زاهدان) می‌گریزد.

دامنی گر چاک شد در عالم رندی، چه باک؟　　　جامه‌ای در نیکنامی نیز می‌باید درید

در یک معنی، رندی در برابر نیکنامی است اما در معنای دیگر عین نیکنامی، و آن دامنی که در عالم رندی چاک شده چیزی بجز همین جامهٔ دریده در نیکنامی نیست. ساختار بیتْ هردو معنی را محتمل جلوه می‌دهد.

موارد بسی بیش از اینهاست، اما امیدوارم با همین چند مورد توانسته باشم علاقهٔ حافظ را به این‌گونهٔ خاص از ایهام بازگویم. موارد دیگر را هم به شرح اشعار وامی‌گذارم.

یکی از شیوه‌هایی که به گمان من از مصادیق ایهام و یا ابهام‌افگنی (البته آگاهانه و هدفمند) در بیت است آوردن نام حضرت حق، مثل خدا، الله، ایزد، حق و غیره به‌ویژه در تکیه‌کلامها در حالتی است که خود حق (یا آنچه بدل از اوست چون یار، دوست، معشوق و...) موضوع سخن است، و انگیزهٔ آن (البته در صورتی که صِرف تصادف یا ناخودآگاه نباشد) منصرف کردن ذهن مخاطب از محبوب آسمانی و سوق

دادن آن به معشوق زمینی یا انسانی است، یعنی چیزی همچون رد گم کردن. به بیان دیگر، وقتی شاعرْ محبوب آسمانی را در نظر یا مورد خطاب خود دارد با آوردن عباراتی همچون شکر خدا، شکر ایزد، به فضل خدای، علم‌الله و نظایر اینها وانمود می‌کند که محبوب او کسی بجز خداوند است. این شیوه‌ای است شاعرانه، که شواهد فراوان هم دارد. (در این باره، نک. ج ۲ ح ۶۲/۴، که شواهدی از شاعران از جمله حافظ بر بهره‌گیری از این شیوه ارائه شده است.)

نکتهٔ دیگر دربارهٔ ایهام این‌که: اگرچه ما همگان از ایهام‌دوستی حافظ خبر داریم و این صنعت را یکی از شاخصه‌های مهم شعر او می‌دانیم، امّا باید توجه داشته باشیم که او، برخلاف برخی شاعران از جمله خواجو (که دیدیم چه سعی وافری در هرچه بیشتر ایهامی کردن واژه‌های شعر دارد) به دنبال ایهام راه نمی‌افتد و این در و آن در نمی‌زند. به دیگر سخن، چنین نیست که به هر کلمهٔ شعر به‌عنوان یک فرصت مغتنم برای ایهام ساختن بنگرد. یک مثال گویا بزنم: واژهٔ «سهل» با ایهام به دو معنی (آسان + زمین هموار) بارها در اشعار آمده است، مثلاً سعدی:

گر در طلبت رنجی ما را برسد، شاید   چون عشق حرم باشد، سهل است بیابانها

(غ ۲۴)

نیز خواجو (به احتمال با تأثیرگیری از سعدی):

گر بود شوق حرم، بُعد منازل سهل است   هجر در راه حقیقت نکند منع وصال

(دیوان ۲۹۹)

که در اینجا نیز همان ایهام به اعتبار «منازل» و «هجر» (با توجه به فاصله‌ای که بیابانهای جزیره میان شخص و مطلوب او یعنی کعبه می‌اندازد) وجود دارد. بسیاری شاعران دیگر هم این ایهام را دارند. این در حالی است که حافظ در ۱۰ مورد استعمال «سهل» در غزلیات و یک مورد در اشعار غیرغزل، حتی یک بار آن را با ایهام به معنای بیابان فراخ نیاورده است. (برای موارد بنگرید به فرهنگهای بسامدی مِنگینی یا صدیقیان.)

ایهامْ عنصر غالب و رایج در صنعتگری شاعرانه در سدهٔ هشتم است، اگرچه این هنوز پایان کار نیست چون کاربرد آن در سدهٔ نهم و پس از آن در مکتب هندی باز هم بیشتر می‌شود. امّا شعر بازگشت قدری در آن تعدیل می‌کند، و در شعر مشروطه باز هم کمتر می‌شود، و سرانجام در شعر نو به‌طور کلّی از رواج می‌افتد، اگرچه برخی شاعران چون احمد شاملو گهگاه التفاتی به آن (البته به شکلی نوتر) نشان می‌دهند. اما در مورد روزگار حافظ یا نزدیک به آن، چنان‌که اشاره شد، خواجو را باید نمایندهٔ

بیشترین بسامد و افراطی‌ترین کیفیت ایهام، و عماد فقیه را شاخص استعمال نسبتاً کمتر آن دانست؛ آنگاه حافظ را می‌توان در حدود میانهٔ این دو گمانه زد.

سرانجام، اگر در مورد شعر حافظ این ایهام‌دوستی را در بُعدی کلّی‌تر و در کنار دیگر اَشکال پوشیده‌گویی از قبیل پارادوکس، موارد دوخوانشی یا همان ایهام ساختاری (البته از نوع عمدی)، ابیات دارای دو ضلع معنایی، آمیختن طنز و جِدّ و دوپهلوگویی‌هایی از این دست، اشعار تردیدافگن میان مدح و عاشقانه و نظایر اینها قرار دهیم، در مجموعهٔ اینها گرایشی کاملاً مشخص به بیانی غیرمستقیم، نوعی بازی ظریف شاعرانه، و گمان‌اندازی در سطحی بسیار فراتر از یک صنعت بدیعی به‌نام ایهام می‌بینیم. شکی نیست که خود ایهام را در اصل باید عنصری شکلی و هنری انگاشت که بیش یا کم در شعر هر قوم و ملتی هست، و این نگارنده قایل به آن است که انگیزهٔ اولیٰ و اهم در آن شاعرانه است (همچنان‌که در مورد نمادگرایی، مهمترین انگیزه را در چهارچوب بیان شاعرانه دانست و اوضاع عصر را در مرتبهٔ بعد) امّا شیوع دوگانه‌گویی و پوشیده‌گویی در آن سطح و ساحتی که برخی را برشمردم به هیچ روی امری عادی نیست، کمااین‌که مقایسهٔ شعر این دوران با ادوار قبلی بیانگر این تفاوت شگرف در چگونگی بیان و تصویر و تجسیم است. توجه داریم که این‌گونه دوگانه یا چندگانه یا به هرحال پوشیده‌گویی‌ها همواره به موازات تشدید منعها، تحذیرها، تحریمها، تکفیرها، تشنیعها، بازجُستها و گرفت و گیرهای دینی و عقیدتی نیز در کنار اهداف هنری روی در افزایش داشته تا بدین پایه در سدهٔ هشتم رسیده است؛ جریانی که نه در اشعار بازمانده از پیش از اسلام دیده می‌شود، و نه در دوران اسلامی تا حدود سدهٔ پنجم. شعر خواجه نیز به طبع معلول و مولود شرایط حاکم در دورهٔ خویش است، دوره‌ای که موصوف به افزایش نسبی گرفت و گیرهای یاد شده و لاجرم تشدید روح ریا و تقیه و سعی در یافتن طرق تأویل کلام و راه گریز از این معنی به آن معنی به اصطلاح برای روز مبادا و به‌طور کلّی رواج بیشتر خفیه‌گویی و نهانکاری در شعر است، اگرچه میزان تأثیرپذیری شاعران از اوضاع عصر و محیط نیز به نسبت شخصیت و روحیات و رفتارهای هرکدام تفاوت می‌پذیرد، اما در کلّ گمان نمی‌کنم بتوان شاعری یافت که هرگز و حتی در حداقل، تأثیری از اوضاع روزگار و هنجارهای محیط خویش نپذیرفته باشد.

این نگارنده مجالی بیش از این برای بحث در این باره نمی‌یابد، اگرچه تاکنون چند بحث خوب و سودمند در باب ایهام در شعر خواجه صورت گرفته است، که به برخی اشاره می‌شود:

۱. منوچهر مرتضوی، مکتب حافظ، چ ۲، ۴۵۵ـ۵۱۳، زیر عنوان «ایهام: خصیصهٔ اصلی سبک حافظ».

۲. بهاءالدین خرّمشاهی، ذهن و زبان حافظ، چ ۸، ۱۲۳ـ۱۴۳، با عنوان «اعجاز در ایهام».

۳. محمد ذوالریاستین، فرهنگ واژه‌های ایهامی در اشعار حافظ، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۹، که واژه‌های ایهامی را، چنان‌که از نام کتاب برمی‌آید، به صورت فرهنگ و به ترتیب حروف الفبایی در بر دارد.

یکی از مواردی که این نگارنده در این دفتر دنبال کرده این بوده است که در کنار آنچه حافظ دارد، آن چیزهایی را نیز که ندارد و آگاهی از آنها را برای خوانندگان سودمند می‌داند در مقام قیاس با دیگر شاعران ذکر کند. در مورد صنایع نیز به یکی از آنها اشاره می‌کند: معما. این تفنن یا صنعت ادبی، که اغلب کار شاعران بیدرد یا باری پرحوصله و یا مایهٔ تفریح خاطر یا تنوّع مضمونی است، در سدهٔ هشتم روی در اوج دارد، اگرچه در سدهٔ نهم به بیشترین رواج خود می‌رسد، تا بدان‌جا که به فکر و ذکر عده‌ای از شاعران یا متشاعران بدل می‌شود، چنان‌که چندین تن از آنان را می‌شناسیم که «معمایی» را به‌عنوان نام خود برگزیده‌اند، مثل میرحسین معمایی، میرحیدر معمایی و غیره. این نیز چون آفتاب دلیل آفتاب، خود گویای وجهی از وجوه متعدد انحطاط شعر در سدهٔ مذکور است. به‌عنوان قیاس و از روزگار حافظ، خواجو را ذکر می‌کنم که دارای معمّاها و چیستانهای فراوان است. (نک. دیوان ۵۵۷ ـ ۵۶۵، یعنی ۹ صفحه تمام در معما.) امّا ماده‌تاریخ (که آن هم نوعی معماست) حکایت دیگری است و ضرورت آن با توجه به مقتضیات قدیم و لزوم ثبت و ضبط سنوات مهم مثل وفات یا برخی رویدادهای برجستهٔ دیگر قابل انکار نیست، کما این‌که امروزه در غیاب برخی اطلاعات ضروری از سنوات، همین ماده‌تاریخ‌ها در موارد فراوان به داد اهل پژوهش رسیده است. حال در موردی این سان ضروری، حافظ را می‌بینیم که با سرودن چند ماده‌تاریخ به سهم خود در حفظ بعضی سنوات مهم زمان خویش، به‌ویژه در باب وفیات معاصران کوشیده است. آیا می‌توان در تاریخ مرگ کسانی که شخص سالها با آنان زیسته و عزیزشان می‌داشته است سخنی نگفت؟

دیگر موردی که باز در شعر حافظ نشانی از آن نمی‌بینیم مبالغات غریب و بعضاً بارد است. این‌گونه مبالغات از حدود نیمهٔ دوم سدهٔ پنجم به بعد به‌طور مداوم شدّت یافته و در سدهٔ ششم به اوج خود رسیده است، چنان‌که مثلاً در شعر شاعری از همین سده، سیف اسفرنگی، می‌خوانیم:

سونش لعل ریزد از پرّ همای در هوای
گر بخورد ز کشتهٔ لعل لب تو استخوان
(دیوان ۳۹)

که به راستی حیرت‌انگیز است، هرچند در کنار غرابتْ بیانگر قدرت بسیار تخیّل نیز هست. هم او می‌گوید:

سر تیغِ مهرِ رویش به خیال درربـاید چو زبان گاز هر شب سر شمع آسمان را
(همان ۶۰۸)

در سدهٔ هشتم، اگرچه در غزل شاعرانی چون امیرخسرو و نزاری مبالغات شگفت‌انگیز بسیار دیده می‌شود، لیکن شاخص‌ترین چهره از این نظر، باز کسی نیست بجز خواجو، که اندکی پیش از ایهامبارگی او سخن گفتم. با ملاحظهٔ نمونه‌هایی از مبالغات او خواهیم دید که جمع شدن این‌همه جنبه‌های غرابت در شعر او هرگز تصادفی و بی‌دلیل نیست، زیرا او در مضامین خود همواره در پی آفریدن شگفتی یا به اصطلاح هاج و واج گذاردن خواننده در برابر بندبازیهای لفظی خویش است، حال با هر وسیله‌ای که دست دهد، از ایهامهای مفرط، معمیات دشواریاب، مبالغات شگفت‌آور و...:

چشم خونبارم، اگر کوه گران پیش آید بر سر آب روان افگندش همچون کاه
(دیوان ۳۲۵)

تو گویی لعبت چشمم برون خواهد شد از خانه
که بر نیل و نمک پوشد قبای موج سیمابی
(همان ۷۷۰)

که نظایر فراوان در غزل او دارد. آیا در سراسر غزلیات حافظ یک نمونه از این دست یا حتی نزدیک به آن می‌توان یافت؟

چه وزن آرد بدین ساز؟

دربارهٔ وزن در شعر حافظ و به‌طور کلی موسیقی و آهنگ آن نیز در روزگار ما کتابها و مقالات تخصصی نوشته شده است. در چنین حالتی، نه کلّی‌گویی امری مطلوب خواهد بود و نه تکرار مطالب چه در اینجا و چه در شرح غزلها. غرض من هم در اینجا تنها ذکر چند خصیصهٔ وزنی در حافظ و بیان داوری کلی خویش در این

باب است. پس می توانید این سطور را (مثل مطلب بعدی دربارهٔ قافیه) چند یادداشت کوچک تلقی کنید و بس.

سعدی و حافظ با کمال موسیقایی اوزان خود (و هریک با کمالی که از جهتی خاص دارد و آن دیگری تا بدان حد ندارد) ما را با خود همسو کرده‌اند، بلکه ما را با ترنّم خود تربیت کرده‌اند، و به حرکت درآورده‌اند، خواه حرکتی آرام و به چپ و راست و خواه جنبشی دَوارگونه. غزل این دو همواره مهمترین منبع برای آواز سنتی نجیب و لطیف ایرانی بوده است، البته برای آنان که هنوز «سونات داغ» را به جایش ننشانده‌اند. چه در آن آوازها و چه در آهنگهای ضربی فراوانی که تاکنون بر روی غزل این دو ساخته‌اند هیچ خواننده‌ای به هنگام خواندن سکندری نمی‌خورد و به سکته نمی‌افتد یا دوچار تراکم یا همنشینی ناجور واجها و هجاهای گلوگیر و بدآهنگ نمی‌شود. بنابراین تا اینجا نظر آنان که معتقد به تناسب موسیقی سنتی با اشعار قدیم یا به عکس‌اند دست بالاتر را دارد. امّا غزل مولانا، با آن‌که خودْ روح و جوهرهٔ موسیقی و نماد تکان و تپش است، این خاصیت را ندارد، یا بسی کمتر دارد، چرا؟ چون گذشته از محدودیت آن به حوزهٔ خاص تصوف و عرفان، در آن دسته غزلها که وزنشان را خیزشی یا سیلابی خوانده‌اند آهنگ بر کلام یا محتوای شعر چیره است و کلامْ آن اصالت و استقلال نسبی را که باید داشته باشد ندارد، و آن دستهٔ دیگر یعنی اوزان معمولی و آرام هم کمتر ممکن است با روح این آواز هماهنگ باشد. به هر حال، تسلّط یک عنصر شکلی در شعر مولانا (البته اگر وزن را در شعر شخص مولانا تنها بتوان عنصری شکلی و جدا از محتوی انگاشت) این امکان را کمتر به خوانندهٔ ایرانی می‌دهد تا تأثیر محتوای شاعرانه را نیز با موسیقی همراه و همنوا سازد. این دسته از غزلهای عارف بلخ چنان است که گویی مطابق شیوهٔ رایجْ ابتدا آهنگی ساخته شده و ملودی از پیش شکل گرفته و آنگاه شعری بر روی آن گفته شده است. اگرچه وزن و کلام در غزل مولانا همزمانی دارد امّا مقایسهٔ من میان آن و ترانه‌های مرسوم تنها از جهت تبعیّت سخن از آهنگ است، و نه تقدّم و تأخر یکی از این دو. آری، وزن را که از این‌گونه غزلهای مولانا برداری آنچه می‌ماند آن‌قدرها نیست که بتوانی با آن آواز بخوانی و شنونده به کلام نیز در کنار موسیقی دل و گوش بسپارد. عطار، با وجود اشتراک فکری و عقیدتی با مولانا، هرگز در غزلش اینچنین شعر را دنباله‌رو ریتم و آهنگ قرار نداد، ساختارهای زبانی را درهم نشکست و هنجارهای گفتار را به هم نریخت. هم از این روی است که با غزل او نیز می‌توان آواز ایرانی خواند، و گاه

می‌خوانند. در غزل سعدی و حافظ ،که اساس آن بر تعادل محتوی و شکل است، وزن را در ترکیبی موزون و متناسب با کلام می‌یابیم، و دلیل رواج کامل آواز ایرانی با غزل این دو نیز همین است.

حافظ در مورد کلیت وزن و در گزینش راه و روال شعر خود از این لحاظ نیز سعدی را چون الگویی پیش چشم گذارد، و گمان نمی‌رود از گزینش خود نیز پشیمان شده باشد. به هر حال، غزل این دو را از حیث وزن می‌توان از یک تیره و دوده دانست.

به‌یاد نمی‌آورم حافظ در هیچ‌یک از غزلهایش وزنی غیرمتناسب و ناساز با محتوی برگزیده باشد، و این خود نشانهٔ کمال کار او در تناسب ریتم و آهنگ با محتوی است، خواه وزن را امری پیش‌اندیش بدانیم و خواه ملکهٔ ذهن شاعر و ناخودآگاه و همزمان با آغاز سرایش شعر. این نمونه‌ها گویای آن است:

نماز شام غریبان چو گریه آغازم...: وزن کند مجتث مثمّن مخبون محذوف، شاعر را در گریستن غریبانه‌اش در لحظات کشدار دوری تبعیدوار از وطن همراهی می‌کند.
طالع اگر مدد دهد، دامنش آورم به کف...: برعکس غزل قبلی است، محتوایی شاد و طرب‌انگیز دارد. طنز و طیبت آن نیز، چه در مورد بتان سنگدل و چه صوفی شهر، فرحبخش و شنگولانه است. پس کدام وزن برای آن خوشتر از وزن تند و کرشمه‌ناک رجز مثمن مطوی مخبون است؟

آنان که خاک را به‌نظر کیمیا کنند...: طنز است ولی برعکس شعر قبلی طنزی بی‌نهایت ژرف و تأمل‌انگیز. پس زحاف مضارع مثمن اخرب مکفوف مقصور، که سنگین‌ترین وزن (البته در میان اوزان کاملاً رایج) است، به مدد می‌آید تا مخاطب با صرافت و حوصلهٔ کافی بر روی یکایک واژه‌ها تأمل کند.

مژدهٔ وصل تو کو کز سر جان برخیزم...: شعر شتابی دارد بیقرارانه برای برکندن از جهان با شادی و رقص. وزن نیز مشهورترین وزن در غزل پارسی است: زحاف تند و طرب‌انگیز رمل مثمن مخبون، که همراهی و مددی آشکار در این برخاستن شاد از نعمات دو جهان می‌کند. درست به همین‌سان در: نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد...: شتاب بهاری راکه به زودی فرا می‌رسد، و ضرورت شتاب آدمی در بهره‌گیری از جلوهٔ کوتاه‌مدت گل و دیگر فرصتهای گذرای عمر را کدام وزن به این خوبی می‌رساند؟

چندان که گفتم غم با طبیبان...: البته از اشعار درجهٔ یک و حتی دوی شاعر هم نیست، اما ما راکاری به کیفیت غزل نیست بلکه غرض بیان تناسب وزن با موضوع و

محتوی است. در همهٔ ابیات، دو چیز با دو برش مناسب در برابر یکدیگر قرار دارد، و این در برخی ابیات آشکارتر و قابل درک‌تر است، مثلاً در:

یارب امان ده، تا بازبیند　　　چشم محبان، روی حبیبان

که «چشم محبان» از یک طرف است و «روی حبیبان» در طرف مقابل یعنی در دو قطب دوری از یکدیگر. حال آیا چنین برشی می‌توانست آهنگی مناسبتر از رجز مربّع مرفّل (که متقارب مثمّن اثلم نیز گفته می‌شود) داشته باشد؟ به راستی شاعری که وجود او در شعر و شعر در وجود اوست، در این خصوص کاری بهتر از این می‌تواند بکند؟

حافظ نیز همچون مقتدایش، سعدی، حتی یک غزل در یکی از اوزانی که در عرف «نامطبوع» یا ثقیل و ناهموار یا به عبارتی بدون ریتم دلپذیر تلقی می‌شود نسروده است. آیا گمان می‌کنید همهٔ غزلسرایان، از جمله سدهٔ هشتمی‌ها، به همین‌گونه عمل کرده‌اند؟ اگر چنین گمانی دارید توصیه می‌کنم سری مثلاً به غزلیات اوحدی مراغی یا خواجوی کرمانی بزنید تا نمونه‌هایی متعدد ببینید از اوزان پر از دست‌اندازی که حتی خوانش آنها نیز دشوار است تا چه رسد به احساس آهنگی خوشایند از آنها، خواه استعمال آنها ناشی از غریب‌پسندی باشد و خواه عرب‌پسندی. به نمونه‌هایی اندک اکتفا می‌کنم؛ ضمن ذکر این‌که این اوزان به طبع پارسی‌زبان کمتر ممکن است خوش بیاید. به هرحال، عروض پارسی اگر هم تحت تأثیر عروض عرب بوده باشد خود مدام در جهت هرچه ریتمیک‌تر و خوش‌آهنگ‌تر شدن حرکت کرده و اوزانی را که تنها ممکن است به گوش تازیان خوش آید از خود دور ساخته است. شعر عرب اگر آن‌همه اشباعها و تخفیفهای غیرعادی یا کشیدنها و کوتاه‌کردنهای خارج از هنجار طبیعی زبان را نمی‌داشت عبید زاکانی نمی‌گفت: «النّاموزون: شعر عربی» (کلیات ۳۲۷). انوری و خاقانی هرکدام در غزل چند وزن ثقیل دارند، اما نمونه از سدهٔ هشتم:

اوحدی:

رخت دل بدزدد نهان شود　　　دلم بر تو زین بدگمان شود

(دیوان ۲۰۹)

من از مادری زادم که پارم پدر بود او　　　شدم خاک آن پایی کزین پیش سر بود او

(همان ۳۳۱)

خواجو:

ای شب زلفت غالیه‌سا، وی مه رویت غالیه‌پوش

نرگس مستت باده‌پرست، لعل خموشت باده‌فروش

(دیوان ۲۸۰)

نکنم حدیث شکّر چو لبت گزیدم چه کنم نبات مصری چو شکر مزیدم؟

(همان ۳۰۹)

ای رخت شمع بت‌پرستان، شمع برون بر از شبستان

بر لب جوی و طرف بستان، داد مستان ز باده بستان

(همان ۳۱۳)

و موارد متعدد دیگر از این شاعر، که در مورد وزن نیز مثل ابواب دیگری که دیدیم چالشگر و در پی چیزهایی است که در عرف کمتر پسند و رواج دارد. به هرحال، به گمانم خواجو را در به کارگیری اوزانی از این شمار باید زیاده‌روتر از دیگر غزلسرایان (حتی اوحدی) انگاشت.

دیگر ملاک کمال در وزن و همواری سخن، میزان سکته است. سکته مطابق ساده‌ترین تعریف، وقتی است که دو هجای کوتاه پیاپی به یک هجای بلند بدل شود، و یا هرگونه افاعیل عروضی به «مفعول» تبدیل یابد. کل سکته‌ها در غزل حافظ گمان نمی‌کنم به ده و حتی هشت مورد نیز برسد، و این یک دستاورد وزنیِ شگفت‌انگیز در سنجش با دیگران، و حتی سعدی، است. خرّمشاهی شش مورد از آن را مطابق طبع قزوینی مشخص کرده، که اینهاست (من طبق خانلری می‌آورم):

هرکرا خوابگه آخر مشتی خاک است (۹/۷)

اگر به سالی حافظ دری زند، بگشای (۲۹/۶)

خم می‌دیدم، خون در دلِ و یا در گل بود (۲۰۳/۵)

تا راهرو نباشی، کی راهبر شوی؟ (۴۷۸/۱)

در مکتب حقایق، پیش ادیب عشق (۴۷۸/۲)

و مورد آخر، این لخت است که مطابق قزوینی سکته دارد:

خیال باشد کاین کار بی‌حواله برآید (حافظنامه ۱۵۶)

ولی در طبع خانلری بدون سکته است: خیال بود که این کار بی‌حواله برآید (۲۳۰/۶).

مؤلف حافظنامه چیزی در مقایسهٔ میزان سکته‌های خواجه نسبت دیگران، شاید به دلیل رعایت احتیاط، نگفته است امّا این نگارنده بر سخن درست ایشان می‌افزاید:

غزل حافظ کم‌سکته‌ترین شعر در میان تمامی نامداران سخن پارسی است، چنان‌که شمار سکته‌های غزل شیخ، با همهٔ روانی بی‌گفتگوی سخن او، بسی بیش از خواجه است. این خود بیانگر همان دقت و حتی وسواس شگفت‌آوری است که در دیگر جنبه‌های شعر نیز از او در این دفتر دیده‌ایم.

حال اگر بگویم که حافظ در مورد وزن نیز تا توانست آن را حتی نسبت به سعدی کاملتر و هموارتر و پرداخته‌تر کرد حمل بر مبالغه نکنید، لیکن اگر بگویم در ترنّم زمزمه‌گونه و روانی جویباروار حدیث عشق و شوق به پای سعدی نرسید تعجب نکنید. سعدی در این باب به تنهایی بر چکاد غزل پارسی ایستاد. حافظ اسوهٔ صیقل وزن است و سعدی نماد کمال آهنگ طبیعی کلام. به دیگر سخن، حافظ پاره‌ای ناهمواریهای کوچک غزل سعدی را رفع کرد امّا در آنچه از سرچشمهٔ روح و طبیعت موزون سخن سعدی بر کلام جاری شده است با او فاصله دارد. اگر روا باشد که خصلت غالب بر کلام سه غزلسرای برتر را به سازهای موسیقی مانند کنم می‌توانم بگویم مولانا با غزل خود بر دف (یا دهل) کوفت؛ سعدی ناخن را به نرمی بر رگهای سه‌تار (ساز لطیف و در عین حال کم‌صدا و آهسته) به حرکت درآورد و تُرّابهای ریز زد، و حافظ آرشه (پیوسته) را از نوع باصلابت، چپ و راست بر سیمهای ویولن کشید. شاید همین سنجش کوتاه بتواند ما را از صرف کلام بیشتر بی‌نیاز کند، درست همان‌گونه که گاهی سخن در برابر موسیقی بازمی‌ماند.

مطلب دیگر این‌که تعداد اوزان تند، شاد و ضربی از جمله اوزان چهارپاره در حافظ نسبت به تعداد غزلها قدری بیش از سعدی است، و در سنجشی کلّی با غزلسرایان معاصر خواجه نیز گرایش بیشتری به این‌گونه اوزان در شعر او دیده می‌شود.

سرانجام در مورد بحور کوتاه به‌نظر می‌رسد تعداد کلّی آنها به نسبت کلّ غزلها از سعدی کمتر باشد؛ ضمن این‌که این‌گونه بحور در غزل انوری، خاقانی و امیرخسرو شماری چشمگیر دارد.

مرغان باغ قافیه‌سنج‌اند

دربارهٔ قافیه نیز به ذکر چند مطلب، که تصوّر می‌کنم مختصر فایده‌ای برای خواننده داشته باشد، بسنده می‌کنم و بحث تخصصی را به اهل این فن وامی‌گذارم.

یکی از مسایل مورد بحث دربارهٔ قافیه در شعر حافظ تکرار قوافی در غزل است. خرّمشاهی بحثی در این باره دارد. (حافظنامه ۸۳۸ ـ ۸۴۹) پژوهشی است بر روی هم خوب و دقیق، که در آن ۷۴ مورد تکرار را مشخص کرده است. البته مبنای کار ایشان تنها طبع قزوینی بوده است و بد نبود قدری بیشتر تقبل زحمت و مقایسه‌ای می‌کردند میان طبع مذکور با خانلری، که تعداد تکرارها در آن به گونه‌ای چشمگیر کمتر است. این حکم ایشان هم (اگرچه نوشته‌اند: «بدون سند و استناد») که غزلسرایان ابایی از تکرار قافیه یا اصراری بر تکرار نکردن آن نداشته‌اند درست است، اما از آن روی که نوشته‌اند «هنوز تحقیق جامع یا حتی مفردی در این باب صورت نگرفته که غزلسرایان بزرگی چون مولانا و سعدی و حافظ این قاعده را رعایت کرده و از تکرار قافیه پرهیز کرده‌اند یا خیر» (همان ۸۳۹) این نگارنده در سطور آتی بحثی در تاریخچهٔ تکرار قافیه و چگونگی عملکرد غزلسرایان جز حافظ خواهد داشت. و اما سلیم نیساری ظاهراً بر آن است که ابیات متضمن تکرار قافیه الحاقی است. ایشان نوشته‌اند: «تردیدی نیست که آنچه اثر طبع خود شاعر و حتی منتسب به اوست باید نگاهداری شود [...] ولی می‌توان یک لحظه اندیشید که اگر خود حافظ به تدوین دیوانش اقدام می‌کرد آیا لازم می‌دید که در هر غزلی هردو بیت محتوی مضمون واحد، یا دو بیت متضمن قافیهٔ مکرر را درج کند؟» (مقدّمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۲۱۴) ضمناً ایشان در کتاب دوجلدی‌شان به‌نام دفتر دگرسانیها در غزلهای حافظ به این نظر خودشان عمل کرده و ابیات دارای تکرار قافیه را «اضافه بر متن» تشخیص داده‌اند. من نمی‌گویم همهٔ این دست ابیات، به‌ویژه آنهایی که به قول ایشان مضمونی یکسان دارند، اصیل‌اند، چنان‌که تعدادی از ابیاتِ دارای قافیهٔ مکرر را به درستی الحاقی دانسته‌اند، اما سخن در شمار فراوانی از ابیات است که، با آن‌که در نسخ قدیم یا بالنسبه قدیم هست، ایشان آنها را به صِرف تکرار قافیه زاید انگاشته‌اند؛ برای نمونه، در غزل:

خیز و در کاسهٔ زر آب طربناک انداز　　　پیشتر زان که شود کاسهٔ سر خاک‌انداز

این بیت را، که دارای قافیهٔ مکرر (پاک) است، اضافه خوانده‌اند، حال آن‌که یکی از بهترین ابیات این غزل است:

چشم آلوده‌نظر از رخ جانان دور است　　　بر رخ او نظر از آینهٔ پاک انداز

(دفتر دگرسانیها ۹۰۲)

(خانلری تفاوتهایی دارد، البته نه در قافیه. قزوینی و چند طبع معتبر دیگر این بیت

را در متن دارند.) دریغ از این‌همه زحمت و دقتی که با یکچنین تشخیص و تصمیمی به زیر سؤال رود. امیدوارم این بحث بنده، هم تکمیل‌کنندهٔ پژوهش جناب خرّمشاهی باشد و هم پاسخی درخور به کار جناب سلیم نیساری، اگرچه برای رعایت اختصار ناگزیرم به حداقلّ شواهد بسنده کنم. در هر حال، شما شواهد را اندکی از بسیار تلقی کنید.

تاریخ غزل پارسی همراه بلکه همزاد تکرار قافیه بوده و تقریباً تمامی شاعران نامدار غزلدار و غزلسرا که نامشان خواهد رفت (و مطمئن باشید آنها که در این مقال ذکر نشده‌اند) بیش یا کم دارای قوافی تکراری در غزل‌اند، از سلسله‌جنبان غزلسرایی، سنایی، و حتی نمونه‌های غزل قبل از او (که گفته‌ام بیشتر در حال و هوای تغزلات قصاید است) بگیرید تا بعدیها. به‌نظر می رسد در باب غزل، به دلیل محتوای خاص آن، که اغلب بازگویندهٔ عشق و شور و عواطف رقیق است، از سختگیری معمول در قصیده و غیره در مورد قوافی خودداری کرده‌اند، چنان‌که گذشته از تکرار قافیه، ایطای جلی یا شایگان را هم گهگاه در این قالب مرتکب شده‌اند (که نمونه‌هایی را از آن هم خواهیم دید.)

از سنایی می‌آغازم، که بارها قافیهٔ مکرر در غزل دارد، گاه حتی سه جفت، و گاه در بیتهای پیاپی؛ در غزلی به مطلع:

ای پیک عاشقان، گذری کن به بام دوست	برگرد بنده‌وار به گرد مقام دوست

(دیوان ۸۱۹ـ۸۲۰غ ۴۷)

دو جفت تکرار قافیه دارد، یکی در «کام» (= آرزو و خواست):

برخاست اختیار و تصرف ز فعل ما	چون کم زدیم خویشتن از بهر کام دوست...

از مال و جان و دین من ار کام جوید او	بی‌کام بادم ار کنم آن جز به کام دوست

و دیگر در واژهٔ «سلام» (به معنای معروف) که در دو بیت پیاپی آمده است:

خواهی که بار عسکر بندی ز شهر مرو	زانجا میار هیچ اثر جز سلام دوست

خواهی که کاروان سلامت بود ترا	همراه خویش کن به سوی ما سلام دوست

در غزلی دیگر به این مطلع:

چون سخن گویی از آن لب، لطف باری، ای پسر

پس به شوخی لب چرا خاموش داری، ای پسر؟

(همان ۸۹۵ـ ۸۹۶غ ۱۶۵)

چهار بار «داری» را تکرار کرده است. حال به فرض هم که بگوییم «داری» در بیت

مذکور به معنایی متفاوت یعنی خاموش کردن یا گذاشتن باشد، دست‌کم سه بار آن را به یک معنای واحد آورده است:

سر به سان سایه زان بر خاک دارم پیش تو
کز رخ و زلف آفتاب و سایه داری، ای پسر
کودکی کان را به معنی در خم چوگان زلف
همچو گویی روز و شب گردان نداری، ای پسر
چون سنایی را به عالم فخرْ وام از عشق تست
ننگ و عار از وصلت او می چه داری، ای پسر؟

نیز در غزل:

دلم برد آن دلارامی که در چاه زنخدانش — هزاران یوسف مصر است پیدا در گریبانش
(همان ۹۰۷ غ ۱۸۴)

قافیهٔ مطلع را تکرار کرده است:

و یا خورشید پنداری به پیراهن همی هر شب — فرود آید ز گردون و برآید از گریبانش

جمال‌الدین اصفهانی در این غزل:

وای من از دست دل کو نیست در فرمان من — عاقبت هم بر سر دل رفت خواهد جان من
(دیوان ۴۷۳)

همین قافیه را تکرار می‌کند:

جان من بادت فدای جان و من خود کیستم؟ — صد هزارت جان فدا بادا و اول جان من

او به شایگان یا ایطای جلی هم ظاهراً وقعی نمی‌گذارد:

دل چو دم از دلربایی می‌زند — عافیت را پشت‌پایی می‌زند
(همان ۴۵۶)

در آخر می‌گوید:

گرچه شد دل در سر کارش، هنوز — در غم او دست و پایی می‌زند

که جزء آخر از کلمات مرکب (پایی) عیناً تکرار شده است.

انوری در غزل حتی بیش از سنایی و جمال‌الدین تکرار قافیه دارد. نمونهٔ آن تکرار «جان» در این دو بیت:

شحنهٔ عشقت دلم را چون بخواند — از حساب جُعل خود جانم ببرد
این‌همه بگذار و می‌گوی، انوری — آرزوی روی تو جانم ببرد
(دیوان ۸۰۵ـ۸۰۶ غ ۷۵)

نیز سه بار تکرار در یک غزل:

هرکرا عشقت به هم بر می‌زند — عاقبت چون حلقه بر در می‌زند...
در هوای تو ملَک پر بفگند — اینچنین کت حسن بر در می‌زند...
تو نشسته فارغ اندر گوشه‌ای — وین دعاگو حلقه بر در می‌زند
(همان ۸۳۲غ ۱۲۲)

این هم دو بیت از یک غزل او:

این نعره‌های گرم ز عشق که می‌زنم؟ — این آههای سرد برای که می‌کشم؟...
ای روزگار عافیت، آخر کجا شدی؟ — باری، بیا ببین که برای کـه می‌کشم؟
(همان ۸۸۴ـ ۸۸۵غ ۲۱۵)

خاقانی در غزلی به این مطلع:

بگشا نقاب مه، که ز ره در بر آیمت — بربند عِقد در، که کنون بر در آیمت
(دیوان ۵۷۲ـ۵۷۳)

دو جفت تکرار دارد، یکی تکرار قافیهٔ مطلع (در=باب) در این بیت:

مهتاب‌وار درخزم از روزن، ار چنانک — نگذاردم رقیب کـه سوی در آیمت

و دیگر تکرار در «زیور»:

بنشان خروش زیور و بنشین به بانگ در — کز بس خروش، زارتر از زیور آیمت...
بینی ز اشک و روی، که چون پشت آینه — حلقه به گوش غرق زر و زیور آیمت

توجه داریم که شاعرانی چون انوری و خاقانی در مورد قصیده حتی‌المقدور قواعد شعر را مراعات می‌کنند، اما در غزل آسانگیرترند.

عطار در غزلی این دو بیت را با تکرار «خواب» سروده است، آن هم در بیتهای پیاپی:

خوابت نبرد شبی بـه سالی — گر روی مرا به خواب بینی
عطار بـه کل ز دل فروشو — فریادرس ار به خواب بینی
(دیوان ۵۳۳غ ۷۷۱)

عراقی از عطار هم بسی بیشتر تکرار دارد و از فراوانی آنها برمی‌آید که بهایی به آن نمی‌داده است. او در غزلی سه جفت تکرار در قافیه‌های یار، دلدار و بار (به معنای دفعه) دارد. (نک. کلیات ۲۰۲ـ۲۰۳.) در غزل به مطلع:

چنین که حال من زار در خرابات است — می مغانه مرا بهتر از مناجات است

چهار جفت تکرار دارد در واژه‌های طاعات، حالات، خرافات و مقامات. (نک. همان

۱۵۱.) هنوز این آخر کار نیست چون در غزلی، که معروف هم هست، پنج جفت تکرار در قوافی مرتکب شده است، در واژه‌های: شیدا، بر صحرا (هردو مورد به معنای عیان و آشکار)، برنا، حوّا، نابینا (که با «بینا» تکرار دارد.) ابیاتِ دارای قافیهٔ مکرر را به دلیل اهمیت موردْ نقل می‌کنم:

داستان دلبران آغاز کرد　　آرزویی در دل شیدا نهاد
رمزی از اسرار باده کشف کرد　　راز مستان جمله بر صحرا نهاد
قصهٔ خوبان به نوعی بازگفت　　کاتشی در پیر و در برنا نهاد
از خمستان جرعه‌ای بر خاک ریخت　　جنبشی در آدم و حوّا نهاد...
بر مثال خویشتن حرفی نوشت　　نام آن حرف آدم و حوا نهاد
حسن را بر دیدهٔ خود جلوه داد　　منتی بر عاشق شیدا نهاد
هم به چشم خود جمال خود بدید　　تهمتی بر چشم نابینا نهاد
یک کرشمه کرد با خود آنچنانک　　فتنه‌ای در پیر و در برنا نهاد...
تا تماشای وصال خود کند　　نور خود در دیدهٔ بینا نهاد
تا کمال علم او ظاهر شود　　این‌همه اسرار بر صحرا نهاد

(کلیات ۱۶۳ـ۱۶۴)

می‌بینید که تکرارهایی دارد در کمیت بیشتر و در کیفیت شدیدتر از حافظ.

سعدی هم تکرار قافیه کم ندارد، لیکن این نگارنده در مجموع آنها را نسبت به عراقی و امیرخسرو فقط اندکی کمتر برآورد می‌کند؛ در غزل به مطلع:

وه که گر من بازبینم روی یار خویش را　　تا قیامت شکر گویم کردگار خویش را

(غ ۱۳)

دو جفت تکرار دارد در «یار» و «اختیار»:

مردم بیگانه را خاطر نگه دارند خلق　　دوستان ما بیازردند یار خویش را...
دوش حورازاده‌ای دیدم که پنهان از رقیب　　در میان یاوران می‌گفت یار خویش را...
رای رای تست، خواهی جنگ و خواهی آشتی　　ما قلم در سر کشیدیم اختیار خویش را...
گر مراد خویش خواهی، ترک وصل ما بگوی　　ور مرا خواهی، رها کن اختیار خویش را

به چند شمارهٔ غزل به‌عنوان نمونه اشاره و برای رعایت اختصار از نقل ابیات خودداری می‌کنم. ضمناً نمونه‌ها تنها تا آخر ردیف «ت» در قوافی است (که همین خود می‌تواند حاکی از فراوانی نسبیِ موارد در غزل او باشد): ۸۵: اینست، ۸۹: اوست، ۱۰۳: بیا، ۱۰۶: روی (= چهره)، ۱۱۷: گفتار، ۱۲۳: گلرویان ـ پریرویان، که

شایگان دارد، ۱۳۶: خلافت، ۱۵۲: حکایت، و بر همین قیاس. تکرارهای سعدی را بر روی هم و به نسبت تعداد غزلها در حدود آنِ حافظ گمانه می‌زنم.

امیرخسرو شاید بیشتر و شدیدتر از همهٔ غزلسرایان تا عصر حافظ تکرار قافیه دارد، چنان‌که مثلاً در یک غزل پنج‌بیتی، دو جفت تکرار دارد:

آن خط پربلا که در آغاز رستن است — با او چه فتنه‌ها که در آغاز رستن است

(دیوان ۱۰۶ غ ۲۹۸؛ قافیهٔ مطلع؟)

که در ابیات بعدی «آغاز» و «ناز» هردو تکرار شده است. بعید هم نیست که هندی‌سرایان در تکرارهای مفرط خود از این پارسی‌گوی هندی نیز تأثیر پذیرفته باشند. در یک برگ زدن ساده مطمئناً تکرارهای فراوان را در قوافی او خواهید دید. از تکرار در ابیات پیاپی نیز هیچ‌گونه ابایی ندارد، مثلاً در غزل ۱۶۳۴ (ص ۵۴۲) در دو بیت متوالی «پسته‌دهان کیستی» را تکرار کرده است.

امیرحسن دهلوی در عالم نظر از روا نبودن تکرار قافیه سخن می‌گوید:

با تو غم اهل بیت نتوان — یک قافیه در دو جا نگنجد

(دیوان ۱۰۷)

و با این وجود او نیز گهگاه (نه به اندازهٔ خسرو) قوافی را تکرار می‌کند. برای مثال در سه بیت پیاپی (!) از یک غزل، واژهٔ «دوا» را مکرر آورده است:

جانا شبکی خود را در کوی تو جا خواهم — وز جام لب لعلت یک جرعه دوا خواهم

تو باغ ظریفانی، هم باغ ترا، هم نخل — دردم چو ز تو باشد، پس از که دوا خواهم؟

خلقی ز در کعبه خواهند مراد خود — ای کعبهٔ وقت من، من از که دوا خواهم؟

(همان ۲۴۸)

اجازه می‌خواهم به همین نمونه‌ها از آغاز عصر غزلسرایی تا سدهٔ هشتم بسنده و تنها عرض کنم که در غزلهای سیف فرغانی، اوحدی مراغی، خواجو، ابن‌یمین و نیز تمامی شاعران معاصر حافظ از عماد فقیه و سلمان و ناصر بخارایی تکرار قافیه بسیار است، اگرچه مثلاً کمال خجندی سعی در عدم تکرار داشته است (و شاید هم اختیار قالب هفت بیت، که ذکر شد، برای پرهیز از تکرار بوده است.)

و اما از مولانای شمس یاد نکردم، چرا؟ پاسخ این است که مطابق بررسی این نگارنده، و با توجه به کثرت تعداد غزلها، شمار تکرار قافیه در آنها به گونه‌ای شگفت‌آور کمتر از دیگر متقدّمان غزلسرایی است. این‌که گفتم شگفت‌آور به‌ویژه از لحاظ آسانگیریهایی است که از او، از جمله در قافیه و ردیف‌بندی سراغ داریم، مثلاً

این‌که گاهی در غزل او واژه یا واژه‌هایی به‌عنوان ردیف تکرار می‌شود، درحالی‌که از قافیه خبری نیست.

پس از حافظ و در سدهٔ نهم به‌نظر می‌رسد در مجموع از میزان تکرارها کاسته می‌شود، و دلیل آن را بیشتر باید در همان چیزی جست که پیشتر در بحث از قالب گفتم، یعنی این‌که اغلب غزلسرایان حدود هفت بیت را به‌عنوان قالب غزل برای خود اختیار کرده‌اند، و عملاً در چنین قالب کوتاهی تکرار قافیه کمتر ممکن است روی دهد. اما در مکتب موسوم به هندی، تکرار قافیه نه‌تنها دوباره زیاد می‌شود بلکه به ابعادی بی‌سابقه می‌رسد، چنان‌که در غزل برترین شاعر این روزگار، صائب، گاه در غزلی مثلاً شش یا هفت بیتی چهار و یا پنج بار هم ممکن است قافیه تکرار شود، چنان‌که در این مکتب، تکرار قافیه اگر خود هنری به شمار نیاید باری عیب نیز انگاشته نمی‌شود. شاید دلیلِ یا یکی از دلایلِ آن را بتوان در گسستگی ساختاری غزل این دوره دید، بدین‌سان که برای آن‌که این تفرقهٔ مضمونی را حتی‌المقدور کاهش دهند یا تا حدودی جبران کنند به تکرار قوافی متوسل می‌شده‌اند زیرا قافیه (و ردیف در اشعار مردّف) می‌تواند مضمون را تا حد بسیاری تابع خود سازد و بدین وسیله مضامین را قدری از تفرقه رهایی بخشد و متشکل کند.

از مجموعهٔ قوافی حافظ برمی‌آید که او در این باره سختگیر نیست. مثلاً قدما معمولاً از قافیه کردن «ی» نکره و وحدت با «ی»های نامتجانس همچون مصدری، نسبت، مخاطب و ماضی استمراری پرهیز می‌کردند، یعنی «ی» نکره را فقط با نکره یا وحدت قافیه می‌کردند. دلیل این قاعده را باید در تفاوت فاحش آهنگ این دو دسته «ی» جستجو کرد، درحالی‌که «ی»های بجز نکره را با همدیگر قافیه می‌کردند. نکره و وحدت را از یک مقوله باید دانست، به‌ویژه که آهنگ و طرز ادای این دو تفاوتی با یکدیگر ندارد. اما حافظ «ی» نکره را با «ی» استمرار قافیه کرده است، برای نمونه:

آن غالیه‌خط گر سوی ما نامه نوشتی　　　گردون ورق هستی ما درننوشتی

که در ادامه چند بیت با قافیهٔ «ی» نکره آمده است، مثل:

آمرزش نقد است کسی را که در اینجا　　　یاریست چو حوری و سرایی چو بهشتی

تنها نه منم کعبهٔ دل بتکده کرده　　　در هر قدمی صومعه‌ای هست و کنشتی

قافیهٔ معموله قافیه‌ای است که مکان حرف رَوی در آن متغیر است. این‌گونه قافیه را عملاً نمی‌توان عیبی آنچنانی انگاشت، زیرا این نگارنده اساساً کمتر غزلسرایی را به‌یاد دارد که قافیهٔ معموله نداشته باشد، همچنان‌که استاد سخن، سعدی، بارها در

غزلیات و گلستان خود چنین قافیه‌ای را آورده است؛ در گلستان:

در بسته به روی خود ز مردم　　تا عیب نگسترند ما را
در بسته چه سود و عالم‌الغیب　　دانای نهان و آشکارا؟
(گلستان ۹۶)

که رَوی در بیت نخست الف در «ما» است و در بیت دوم «ر» در «آشکارا». در غزل:

اگر مراد تو، ای دوست، نامرادی ماست　　مراد خویش دگرباره من نخواهم خواست
(غ ۴۳)

ماست، رضاست، خواست، خاست، راست و امثال اینها را قافیه کرده، که مکان رَوی در آنها گاه روی «الف» و گاه روی «ت» قرار می‌گیرد. اوحدی در غزلی به مطلع:

چگونه دل نسپارم به صورت تو، نگارا　　که در جمال تو دیدم کمال صنع خدا را
(دیوان ۷۳ غ ۷)

قافیه‌ها را از همان آغاز با رَوی متغیر آورده و در ادامه هم اینها را قافیه کرده است: بلا را، شما را، دارا، مدارا، دوا را، خارا، که روی به تناوب از «ر» (نگارا) به «الف» در خدا، بلا و شما، و از آنجا به الف در آخر دارا، مدارا و خارا منتقل می‌شود. معاصران حافظ هم مثل عماد، سلمان و غیره بارها چنین قافیه‌ای دارند. خود او نیز در غزلهایی متعدد قافیهٔ معموله دارد، همچون:

دل می‌رود ز دستم، صاحبدلان، خدا را　　دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا

که مکان رَوی دائماً عوض می‌شود. یا:

به ملازمان سلطان که رساند این دعا را　　که به شکر پادشاهی ز نظر مران گدا را

که با قافیه‌های بعدی، مثل نگارا، مدارا همین تفاوت در مکان حرف روی مشهود است.

ایطای خفی را هم در برخی غزلهای خواجه می‌توان دید، مثل قوافی غزل:

منم که شهرهٔ شهرم به عشق ورزیدن　　منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن

قافیه‌های ورزیدن، پرستیدن، رنجیدن و گردیدن دارای ایطای خفی است چون ورزید، پرستید، رنجید و گردید مبنای قافیه قرار گرفته است و اجزای کلمهٔ مشتق در آنها چندان آشکار نیست. (تقی وحیدیان کامیار، وزن و قافیهٔ شعر فارسی ۱۰۱)

غلو در قافیه هم موردی در شعر خواجه دارد، که همگان از آن خبر دارند: صلاح کار کجا و من خراب کجا... بکجا (نک. ح ۲/۱.)

اینها که گفتم تنها از دیدگاه بلاغیون جزم‌اندیش ممکن است عیب تلقی شود،

چون بجز غلوّ (که عادتاً کم روی می‌دهد) بقیه به قدری در شعر، به‌ویژه غزل، سابقه دارد که نام عیب بر آنها نمی‌توان نهاد، چه ملاک و میزان همانا شعر بزرگان سخن پارسی است و لاغیر. بنابراین شاید بتوان آنها را پاره‌ای عدولها از حالت معمول و متداول قوافی انگاشت و بس.

در برابر اینها برخی قوافی هم هست که غیرمجاز به شمار نمی‌آید ولی در شعر خواجه دیده نمی‌شود، مثل قافیه کردن کلماتی با هجای «آ» و «ئی» در غزل سعدی:

پیوند روح می‌کند این باد مشکبیز — هنگام نوبت سحر است، ای ندیم، خیز

(غ ۳۱۵)

که واژه‌های خیز، بریز، بخیز را با جهاز، احتراز، حجاز قافیه کرده، همچنان‌که کلمات ممال و غیرممال را با هم قافیه می‌کردند. (نیز نک. غ ۳۱۶.)

حافظ به همین‌سان الف اطلاق را، که در غزل مولانا فراوان دیده می‌شود و گاه در غزلهای سدهٔ هشتم هم هست، مطلقاً ندارد. همین‌طور شعر ذوقافیتین، یعنی شعری که تمامی ابیات آن دارای دو قافیه باشد، نیز غزل تمام مطلع، که سعدی یک مورد دارد:

گر برود به هر قدم در ره دیدنت سری — من نه حریف رفتنم از درِ تو به هر دری

تا نکند وفای تو در دل من تغیّری — چشم نمی‌کنم به خود، تا چه رسد به دیگری

(غ ۵۵۵)

که تا آخر، تمام لختها قافیه دارند، اما حافظ این‌گونه تفنّن را نیز صورت نداده است. قافیه‌های نامرغوب در غزل حافظ اغلب در غزلهایی است که در انتساب آنها به او حرف و حدیث هست، مثل: تویی که بر سر خوبان کشوری چون تاج ... با قوافی داج، زجاج و غیره، یا: اگر به مذهب تو خون عاشق است مباح ... با قافیه‌هایی ناخوش‌آهنگ چون اِصباح، نجاح و الحاح. به همین‌سان ردیف «الغیاث» در غزلی آنچنان تهی و لغو که به هیچ روی به کلام خواجه نمی‌ماند. (غزلهای مذکور در طبع قزوینی آمده و در چاپ خانلری الحاقی تلقی شده است.) ردیفهای حافظ در مجموع کوتاهترین ردیف در غزل پارسی است، چنان‌که درازترین آنها از این دست است: این‌همه نیست، چه خواهد بودن، بهتر ازین، که تو دانی؛ که می‌بینید طولانی هم نیست. سعدی نیز درست مثل حافظ است و تنها دو سه ردیف، آن هم نسبتاً دراز دارد، مثل: ما نیز هم بد نیستیم، از من چرا رنجیده‌ای، که ردیفهای مذکور از حافظ در سنجش با آنها باز هم کوتاهتر است. این در حالی است که مثلاً عطار ردیف طویل کم

ندارد، و مولانا بسی بیش از او از ردیفهای دراز، دست‌وپاگیر و محدودکننده بهره جسته است. امیرخسرو کار را به آنجا می‌رساند که ردیف «یک دو سه چار و پنج و شش» را، که خود به اندازهٔ یک لخت است، به کار می‌گیرد:

ای زده ناوکم به جان، یک دو سه چار و پنج و شش
کشته چو بنده هر زمان، یک دو سه چار و پنج و شش [!]
(دیوان ۳۴۸)

که معلوم نیست خاصیت یا لطف چنین ردیفی که دیگر جای حرف و محتوای درست و حسابی در شعر باقی نمی‌گذارد چیست. نمی‌دانم برخی غزلسرایان در چنین قالبی، که قاعدتاً باید به‌دور از تصنع و تکلف باشد، چرا تا این حد اصرار به استعمال ردیفهایی از این دست، و بدتر از آنها ردیفهای غریب یا بدآهنگی دارند که یا سخن را از مجرای طبیعی و دلپذیر خارج می‌کنند و یا اصواتی خشن، ثقیل و دلازار را در گوش مخاطب پژواک می‌دهند. اوحدی یکی از آنهاست. به نمونه‌ای از او بنگریم در غزلی با التزام واژه‌های ترکی و مغولی:

آن خان خانان را ببین بر صندلی، یللی بلی　　　می‌گیر و زانو زن برش، گر مقبلی، یللی بلی...
از یُرت بیرون تاخته، قوش بلا انداخته　　　ما را چو مرغان باخته، در باولی، یللی بلی...
(دیوان ۳۹۸ غ ۸۱۳)

که در ادامه نیز قوافی بدصدایی چون قانقلی، این‌قلی و طغطاولی دارد. خواجو در این باب نیز دست همه را از پشت بسته است، چنان‌که قوافی و ردیفهای دشوار و متکلف فراوان او را هم باید بر دیگر تکلفات او (که پیشتر در مقولات مختلف بیان کرده‌ام) افزود. او در قصیده و قطعه ردیفهایی بس غریب، مقیدکننده و در مجموع تباه‌سازندهٔ شعر را بسیار به کار گرفته است، همچون اشتر و حجره، زیلوچه، وظیفه، چرخ، خرخشه. در غزل هم، گذشته از قوافی بدآوای فراوان، ردیفهایی دارد از این قماش: از دست بیرون شد، در نگیرد گو نگیرد، نبود گو مباش، نبوَد ور بوَد نبود چنین (!)، و خرخشه (!). ابن‌یمین نیز بر روی هم به همین راه می‌رود، با ردیفهایی پر از تصنّع چون: بچکد، کج ننهد، چو بادام و شکر، ز مشک، ناخن، یعنی که چه، نوبر نو. به راستی وقتی غزلسرایی چون مولانا، با آن‌همه شور و شیدایی یکچنین قافیه و ردیف‌بندی بس دشوار و بدریخت و بدساختی از این‌گونه دارد:

بــه خدمت لبت آمد به انتجاعْ شکَر　　　که از لب شکرین بخش یک دو صاعْ شکر
تو ارتقا به سخا جو، مگو «نه»، گو «آری»　　　نظر مکن که نیی یافت ارتفاع شکر

لب تُـوَست کـه شکّـر ز عـین او رویـد نه منتظر که رسـد نسیه از بـقاع شکـر...

(کلیات ۳، ۴۴ غ ۱۱۵۰)

آنگاه چگونه می توان انتظار داشت که مثلاً سیف فرغانی قافیه و ردیفی چون: مگس با هم، آب و خس با هم، گو مرس با هم، یا : سرْ آب چشم، کوثرْ آب چشم، چاکرْ آب چشم را به کار نگیرد؟ یا اوحدی کلماتی چون: رونقی، خورنقی، بقبقی (!)، جوسقی، فرزدقی را قافیه نسازد؟ و یا در عصر حافظ، نـاصر بـخارایـی ردیـفهایی مـثل: چـه تعریب، بندم عاقبت (زنّار بندم عاقبت، بر دار بندم عـاقبت و...) را بـرنگزینند؟ تـنها شاعر از این میان (بجز خواجه) عماد فقیه است که این‌گونه قافیه‌ها و ردیفها را کمتر به کار گرفته است. در مجموع می‌توان گفت که شعرای سدهٔ هشتم بیشترشان برحسب مورد یا به نقش و تأثیر شگرف قافیه و ردیف و موسیقی بایستهٔ آن کم‌توجه بوده و یا برای چالش با همگنان خود چنان قافیه‌ها و ردیفهایی را التزام کرده‌اند. امّا حافظ، تنها گهگاه ردیفهای اسمی یا صفتی بالاتر از سطح متداول را از قبیل غریب، عمر، شمع، چشم، حسن، ازو، ابرو، و آلوده را به کار گرفته، کـه آنـها نـیز هـرگز قـابل قـیاس بـا نمونه‌های پیشگفته نیست. به‌نظر می‌رسد دشوارترین ساختارهای قافیه و ردیف یا مقیدکننده‌ترین آنها در غزل او در این دو شعر باشد:

مرا چشمیست خون‌افشان ز دست آن کمان‌ابـرو

جهان پرفتنه خواهد شد از این چشم و از آن ابرو

که با سایبان ابرو، آسمان ابرو و غیره ادامه می‌یابد؛ نیز:

خـط عـذار یـار، کـه بگـرفت مـاه ازو خوش حلقه‌ایست، لیک به در نیست راه ازو

که هردو تکلفی به شعر بخشیده است که در سخن خواجه سابقه‌ای ندارد. در هر حال و در مجموع بار دیگر تأکید می‌کنم که غزلیات سعدی و حافظ از نظر نظام قـافیه و ردیف، به‌رغم برخی تفاوتهای جزئی، از شیوه‌ای پیروی می‌کند که برترین درجه از موسیقی و وحدتبخشی را در تاریخ غزل پارسی برای این دو شاعرِ سخن‌سالار بـه ارمغان آورده است.

روی جلد: دکتر نورالدین و نگار زرین‌کلک

ISBN: 978-600-119-406-1
9786001194061
نشر قطره
www.nashreghatreh.com